# علامات .. شهريا !!

. . ولقد هممنا أن نضاعف صفحات هذا العدد لعلنا نفي بحق الاصدقاء الكرام الذين منحونا ثقتهم وتفضلوا بالكتابة إلينا فنستوفي أكبر عددٍ ممكن من أبحاثهم التي بعثوا بها دون أن تتعرّض لمزيدٍ من التأخير بانتظار أن تأخذ طريقها للنشر . .

لقد هممنا أن نفعل ذلك لولا أننا لم نرد أن نخرج بعلامات عن الشكل الذي عرفت به ، والذي يدخل في تكوينه حجمها وعدد صفحاتها وما رصده مجلس الادارة لها من جزء مستقطع من ميزانية النادي الأدبي الموزّعة بين كافة أنشطته ، والتي لا تتجاوز أن تكون علامات جزءًا يسيراً من النشاط المتعلّق بجانب النشر فيها .

وإذا كان هاجس مضاعفة أعداد الصفحات قد راودنا من قبل ، فقد أخذ في هذه المرّة شكلاً أكثر إلحاحًا ونحن نعدّ العدد التالي لهذا العدد ليكون عدداً خاصاً بمجموعة من الدراسات التي أنجزت حول مطبوعات النادي . وهذا يعني أن الدراسات التي سيؤجل نشرها من هذا العدد وتضيق عنها صفحاته لن ترى النور حتى صدور العدد الذي يلي العدد القادم ، وذلك كثير في حق الذين تفضلوا وشاركونا همّ الكتابة لنا خاصة وأن بعض هذه الابحاث تأجّل نشرها من قبل ، وكاد يحول عليها الحول لظروف فنيّة بحتةٍ لا يد لهيئة تحرير علامات فيها .

ولعلّ مصدر هذه المشكلة لا نعاني منه وحدنا في علامات وإنما تعاني منه كل تلك الدوريات التي منحها المثقفون ثقتهم فتواصلوا معها في الكتابة من مختلف أقطار العالم العربي ، في الوقت الذي تحدّد فيه موعد صدورها على نحو لا يتجاوز المرّة في كل فصل ، وهذا يعني أن أي تأجيل لبحث أنه سوف يؤجل فصلاً كاملاً على أقل تقدير . .

وحينما لم نجد بداً من تأجيل كثير من الأبحاث التي لدينا إلى العدد بعد القادم ، وجدنا أن الواجب يحتم علينا أن نعتذر إلى أصدقائنا الكرام عن مثل هذا التأخير في نشر أبحاثهم ، شافعين اعتذارنا هذا بما نهمّ أن نفاتح أنفسنا به من اعتزام أن نجعل علامات كتاباً شهرياً ، مع إدراكنا لما يشكله ذلك من عبء لن يعيننا عليه سوى تواصل هذه الاقلام الكريمة . . التي وقفت معنا منذ أن بدأ صدورنا قبل ما ينيف على الاعوام الثلاثة .

فنتشبث إذن بمثل هذا الطموح ، فلعلنا ذات يومٍ أن نجده متحققاً أمامنا . . والله المستعان .

**هيئة التحرير**

# الغرابة
## عند البلاغيين*

عبد الفتاح أبو مدين

* ألقى ملخص هذا البحث في الندوة الدولية ، التى انعقدت في الجامعة التونسية بين ٢٣/ ٢٦ أكتوبر ١٩٩٤ م بمناسبة مرور ثلاثين سنة على صدور حولية الجامعة التونسية .

## ١ ـ مقدمة :

منذ كتب الخطيب القزويني كتابي الإيضاح والتلخيص ، ومصطلحُ الغرابة عند المتأخرين من البلاغيين يدور في فلكه ، فهم ينقلون كلامه مؤلِفا بعد مؤلف ، وينتهون إلى ما انتهى إليه ، وكأنه صاحبُ الكلمة الأولى في هذا المجال ، مع أنه لخّص ما ذكره سابقوه ، ثم جاء برأي خاص يصلح مجالا للخلاف !

ولابد أن ننقل ما قال الخطيبُ القزويني خاصا بالغرابة ، قاصدين إلى هدفين ، أما الهدف الأول فهو توضيحُ متابعته لسابقيه في معنى الغرابة وأمثلتها ، والهدف الثاني توضيحُ ما استقل به من إضافة لمعنى الغرابة ، ولرأينا في هذه الإضافة .

يقول الخطيب القزويني في الجزء الأول من الإيضاح[١] ( حين تكلم عن فصاحة المفرد ، فجعل من أسباب هذه الفصاحة ، خلوص الكلمةِ من الغرابة ) .

« والغرابة أن تكون الكلمةُ حوشية لا يظهر معناها ، فيحتاج في معرفته إلى أن ينقّر عنها في كتب اللغة المبسوطة ، كما رُوِي عن عيسى بن عمر النحوي أنه سقط عن حمار فاجتمع عليه الناس ، فقال : ما لكم تكأكأتم عليَّ تكاكؤَكم على ذي جِنّة ، إفرنقعوا عنيّ » .[٢] أو يكون من معنى الغرابة أن يخرج لها وجه بعيد : كقول العجاج :

« وفاحما ومَرْسِنا مُسرَّجا »

فإنه لم يعرف ما أراد بقوله ـ مسرجا ـ حتى اختلف في تخريجه ، فقيل هو من قولهم للسيوف سُرَيْجية منسوبة إلى سريج ، يريد أنه في الاستواء والدقة كالسيف السريجي ، وقيل من السراج يريد أنه في البريق كالسراج .

هذا ما قاله الخطيب القزويني بصدد معنى الغرابة ، وقد علق عليه الدكتور أحمد مطلوب ، يقول(٣) :

( ولم يُقسّم القزويني الألفاظَ الغريبةَ هذا التقسيم « يريد تقسيمَ ابن الاثير فى المثل السائر ، وسألم به قريبا » ، وإنما عرضها ملخصة ممثلة بمثالين لا قيمة لهما ، وإن كانا يشيران في خفاء . . إلى أن المقصود بالغريب عنده ما خَفي معناه ، واختُلف في تفسيره . وإن كان المثال الأول يوحي بأن المقصود هو الغرابةُ في المعنى ، والوحشيةُ في اللفظ . ولم يضع قاعدةً ثابتة للوحشي أو الغريبِ من الألفاظ ، ولم يشر إلى مذهب أهل الحاضرة والبادية فيهما ) .

والدكتور مطلوب ينقد سرعة الخطيب في الحديث عن الغرابة دون تفصيل شاف ، وهذا ما أوافقه عليه ، وكان المنتظر أن يقف عند قوله ( أن يُخرّج لها وجهٌ بعيد ) ، لأن احتمال البيت أو النص النثري لعدةِ معانٍ فضلا عن معنى واحد ، لا يجعله غريبا بل ربما عُدَّ ذلك مزيةً له ، وشُرّاح دواوين الشعراءِ الكبار من لدن امريء القيس إلى أبي العلاء . . يذكرون التخريجات المختلفة للفظة الواحدة في البيت الواحد ، ويعدون ذلك مجالا للتبريز في الفهم ، فهل يكون ذلك إخلالا بفصاحة الكلمة كما قرر الخطيب ؟ إنه لن يكون ، وهذا موضعُ الخلاف فيما قال الخطيب ، وسبيلنا الآن أن نتتبع خلاصة ما قيل عن الغرابة في أهم الكتب البيانية لنرى كيف استقر هذا المصطلح على معناه الدقيق .

## ٢ ـ من كلام الجاحظ ...

يعتبر الجاحظ أول من تحدّث بإفاضة عن مسائل البلاغة . . حديثَ الأديب الذواقة ، الذي يستخدم أسلوبه البياني سبيلا إلى التأثير العقلي والإستمتاع الوجداني ، وقد تحدث عن الفصاحة والبلاغة . . واللفظِ والمعنى والذكرِ والحذفِ والإيجاز ، والإطناب والتشبيه ، والإستعارة والكناية ، والسرقات والسجع والإزدواج . . بما كان البذرة الأولى في الحقل البياني ، بل بما كان

بذورا مختلفةً أينعت وقامت على سوقها حتى اتت أشهى الثمار ، على أيدي من تلاه من أئمة البيانيين . وطبيعي أن يتحدث الجاحظ عن الغرابة فينصّ على أن معناها كونُ الكلمة حوشيةً غريبةً ، لا يُعرف معناها إلا بالشرح والتفسير ، وينقل عن صحيفة بشر بن المعتمر قوله « إياك والتوعر فان التوعر يسلمك للتعقيد »[٤] . ويعلق على هذه العبارة بقوله « أما أنا فلم أر قط أمثلَ طريقةً في البلاغة من الكُتّاب ، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعِرا وحشيا »[٥] .

والجاحظ هنا يفرق بين الكتاب والشعراء في استعمال الغريب ، لأن من الشعراء قوما قد هاموا بالغريب وظنوه مجال المباهاة ، وقوما آخرين قد جَرَوا على سنن الطبع ، ومالوا إلى سلامة اللفظ وعذوبته أما الكتاب لعهد الجاحظ من أمثال ابن المقفع وعمرو بن مسعدة وسهل بن هرٰون ، ومحمدِ بن عبدالملك الزيات وابراهيمَ بن العباس الصولي ، فكلهم قد جانب الغرابة ومال إلى سهولة القول ، وعلى سننهم سار الجاحظ ، بل أتى في ذلك بما بزّهم فيه جميعا ، ووصفُ الكلام الغريب بالحوشى عند الجاحظ وإن سُبِق إليه ، وصف مطابق للمراد ، لأن المتوحش من الحيوان والإنسان لا يقبل ولا يستساغ ، وكذلك اللفظ الغريب غير المأنوس ينفر منه القاريء والسامع ، كما ينفر الإنسان من الوحش المتأبد .

ثم يأتي الجاحظ بأساليب ـ لا محل للإستشهاد بها ـ حوت كل غريب حوشى . ويقول في التعليق عليها[٦] : « فإن كانوا إنما رووا هذا الكلام لأنه يدل على الفصاحة ، فقد باعده الله من صفات البلاغة والفصاحة ، وإن كانوا إنما دوّنوه في الكتب ، وتذاكروه في المجالس لأنه غريب ، فألفاظ من شعر العجاج وشعر الطرماح وأشعار هذيل ، تأتي لهم مع حسن الرصف على أكثر من ذلك ، ولو خوطب ( بذلك[٧] الأصمعي لظننت انه سيجهل بعض ذلك ، وهذا ليس من أخلاق الكتّاب ولا آدابهم » .

وبعد أن يذكر الجاحظ قصة علقمة النحوي التي رواها الخطيب ( ما لكم تكأكأتم ) يفطن إلى ناحية نفسية دقيقة حين يقول « إن اللفظ الغريب المستكره الذي يأتي عن تكلف وتشدد . . يكون أعلق باللسان[٨] . ومعنى ذلك أن الشاذ المستغرب من الألفاظ لا ينسى لشذوذه ، كما يسمع الإنسان النادرة السخيفة

فلا ينساها ، لا لأنها تستحق الذكر ، بل لأنها مثل في الهبوط الذي يجب أن يعدل عنه .

وقد تتابع البلاغيون من بعد الجاحظ ، فوقفوا وقفات مستأنية عند الغرابة وما يراد بها ، ولأبي هلال العسكري وقدامة والجرجاني والآمدي أقوال ذائعة مشهورة ، نتجاوز عنها إلى بلاغيين كبيرين ، هما ابن سنان الخفاجي وابن الأثير ، لأنهما تكلما في هذا المجال بما أقنع وأمتع ، ولو تأمل الخطيب القزويني فيما قالاه لاتسع أمامه المجال لنمطين من القول ، يعتمد على التفصيل والإستشهاد ، ولكن طبيعة منهجه الفكري الذي يدور في فلك السكاكي . . جعلته ينحو منحى التلخيص والإيجاز .

## ٣ - ابن سنان الخفاجي :

نص الخطيب القزويني في مقدمة ( الإيضاح ) ، على أنه انتفع بعبدالقاهر الجرجاني والسكاكي فيمن انتقع بهم في تأليفه البلاغي ، ولا أدري لماذا لم يذكر ابن سنان الخفاجي باسمه مع هذين الإمامين ، وأثره واضح جدا في تأليفه بل إنه يكاد يكون مرجعه الأول في حديثه عن الفصاحة والبلاغة ، وقد تحدث ابن سنان الخفاجي عن الغرابة حديثا واضحا مفصلا ، فذكر من شروط فصاحة الكلمة أن تكون - كما قال أبو عثمان الجاحظ - غير متوعرة وغير حوشية .[٩] واستشهد بقول أبي علقمة النحوي السابق ، الذي رواه الخطيب وبأمثلة أخرى من الشعر . . لأبي تمام وغيره ، وقال إن هذا الجنس من الكلام قد ورد في شعر العجاج وابنه كثيرا ، وهذا ملاحظ ، لأن العجاج وولده راجزان ، والرجز في العصر الأموي يتبع الغريب ويؤثره ، ثم روى أن أبا العتاهية اجتمع مع محمد بن مناذر ، وتذاكرا ما في شعر ابن مناذر من الغريب . فقال أبو العتاهية لابن مناذر ، إن كنت أردت بشعرك شعر العجاج وولده فما صنعت شيئا ، وإن كنت أردت أهل زمانك فما أخذت مأخذنا ، أرأيت قولك :

( ومن عاداك لاقي المرمريسا )

فأي شيء المرمريس ؟ والحق ان ابن مناذر لم يكن يكثر الغريب ، وما بقي من شعره بين أيدينا لا ينبيء عن ذلك ، بل ان قصيدته في رثاء عبدالمجيد بن عبدالوهاب الثقفي ، وقد روى المبرد أكثرها في كتاب الكامل من السهل

السلس المميز ، فكيف لو تأخر الزمن بأبي العتاهية . . ورأى غرائب أبي تمام ؟

يقول ابن سنان بعد فيض من الاستشهاد الشعري على الغريب :

« وإن كان هؤلاء الشعراء أرادوا الإغراب ، حتى يتساوى في الجهل بكلامهم العامة . . . وأكثر الخاصة ، فما أقبح ما وقع لهم ، وقد رأيت أنا جماعة يتعمدون هذا ، فقلت لهم إن سررتم بمعرفتكم وحشي اللغة ، أن تغنموا بسوء حظكم في البلاغة ، وجرى بين أصحابنا في بعض الأيام ذكر شيخنا أبي العلاء بن سليمان - يريد العمري - فوصفه واصف من الجماعة بالفصاحة ، واستدل على ذلك بأن كلامه غير مفهوم لكثير من الأدباء ، فعجبنا من دليله ، وإن كنا لم نخالفه في المذهب ( أيريد ابن سنان أن يقول إنه يتفق مع صاحبه في أن كلام أبي العلاء فصيح ، ولكن ليست علة الفصاحة هي أن كلامه غير مفهوم ، فهذا موضع الخلاف ) . وقلت له : إن كانت الفصاحة عندك بالألفاظ التي يتعذر فهمها ، فقد عدلت عن الأصل أولا في المقصود بالفصاحة ، التي هي البيان والظهور ، ووجب عندك أن يكون الأخرس أفصح من المتكلم ، لأن الفهم من اشارته بعيد عسير ، وأنت تقول : كلما كان الكلام أغمض وأخفى كان أبلغ وأفصح » .

إلى أن قال ابن سنان « وعلى كل حال فالبدوي صاحب الطبع في هذا الفن أعذر من القروي المتكلف ، لأن هذا - يريد القروي - لا يعرف هذا إلا بعد البحث والطلب وتجشم العناء في التصفح ، وعلى قدر ذلك يجب لومه والإنكار عليه .

وقبل أن أترك ابن سنان إلى ابن الأثير . . الذي فصل القول في الغرابة فشفي وكفى ، أشير إلى ما أوجزه ابن رشيق القيرواني في كتاب العمدة تحت عنوان « باب الحوشى المتكلف والركيك المستضعف » ، حيث جمع بين الغريب والمتبذل والمتكلف في باب واحد ، فذكر[١٠] ان الحوشى من الكلام ما نفر عنه السمع ، والمتكلّفْ ما بعدُ عن الطبع ، والركيك ما ضعفت بِنيتُه وقلت فائدته ، وأترك حديث ابن رشيق عن المبتذل والمتكلف ، إلى الحوشى الذي هو موضوعٍ بحثي ، فأقول : إنه قال بصدده[١١] : إذا كانت اللفظة خشنة مستغربةً لا يعلمها العالمُ المبرّز ، والأعرابيُّ القح ، فتلك وحشية ، وكذلك إن وقعت غيرَ موقعها ، وأتى بها مع ما ينافرها ، ولا يلائم شكلها ، وكان أبو تمام يأتي بالوحشي الخشن كثيرا ويتكلف ، وكذلك أبو الطيب المتنبي ، كان يأتي

بالمستغرب ليدل على معرفته ، وقد قال ابراهيم بنُ المهدي لعبدالله بن صاعد كاتبه ، إياك وتتبعَ الحوشي من الكلام طمعا في البلاغة ، فإن ذلك هو العيُّ الأكبر ، وعليك بما سَهُلَ مع تجنبك ألفاظَ السّفل » .

## ٤ ـ ابن الاثير :

ابن الأثير ـ من السابقين ـ هو الذي وفي الكلام حقه في الحديث عن الغريب ، حيث فصّل الموضوع تفصيلا أصاب فيه المحز ، حين قال[١٢] :

« قد خفي الحوشي على جماعة من المنتمين إلى صناعة النظم والنثر ، وظنوه المستقبح من الألفاظ ، وليس كذلك ، بل الحوشي ينقسم قسمين ، أحدهما غريب حسن ، والآخر غريب قبيح ، وذلك انه منسوب لإسم الوحش الذي يسكن القفار ، وليس بأنيس ، وكذلك الألفاظُ التي لم تكن مأنوسة الاستعمال ، وليس من شرط الحوشي أن يكون مستقبحا ، بل أن يكون نافرا لا يألف الانس ، فتارة يكون حسنا ، وتارة يكون قبيحا .

وعلى هذا فإن أحد قسمي الحوشي وهو الغريب الحسن ، يختلف باختلاف النسب والإضافات ، أما القسم الآخر من الحوشي الذي هو القبيح ، فإن الناس في استقباحه سواء ، ولا يختلف فيه عربي باد ، ولا قروي متحضر ، وأحسن الألفاظ ما كان مألوفا متداولا ، لأنه لم يكن مألوفا متداولا إلا لمكان حسنه ، فالألفاظ تنقسم ثلاثةَ أقسام ، قسمان حسنان ، وقسم قبيح ، فالقسمان الحسنان ، أحدهما ما تَداول استعمالَه الأولُ والآخرُ من الزمن القديم ، إلى زماننا هذا ، ولا يطلق عليه انه حوشي ، والثاني ما تداول استعماله الأولُ دون الآخر ، ويختلف في استعماله بالنسبة إلى الزمن وأهله ، وهذا هو الذي لا يعاب استعمالُه عند العرب ، لأنه لم يكن عندهم حوشيا ، وهو عندنا حوشي ، وقد تضمن القرآن الكريم كلماتٍ معدودة ، وهي التي يطلق عليها غريبُ القرآن ، وكذلك الحديث ، وهو الذي يطلق عليه غريبُ الحديث .

وأما القبيح من الألفاظ الذي يعاب استعمالُه فلا يسمى حوشيا فقط ، بل يسمى الحوشيَّ الغليظ ، ويسمى ( المتوعِّر ) وليس وراءه في القبح درجةٌ أخرى ، ولا يستعمله إلا أجهلُ الناس ممن لم يخطر بباله شيء من معرفة هذا الفن أصلا .

فإن قيل : فما هذا النوعُ من الألفاظ ؟ قلت : قد ثبت لك انه ما كرهه سمعُك ، وثقل علي لسانك النطقُ به» .

هذا كلام ابن الاثير ، والحق أنه وفى الكلام حقه ، لأنه قسم الحوشيَّ تقسيما لا خلاف عليه عند النظر المنصف ، فقد جعل من أقسامه ما لا يختلف الناسُ علي قبحه ، بل إن الحضريَّ والبدويَّ سواءٌ في استهجانه ، وهو النافر الذي يجلب جلبا للمباهاة بحفظ الغريب ، والتشدقِ بالإطلاع عل المجفوَّ المهمل من ألفاظ القواميس ، وهذا هو القسم الأول ، أما القسمان الآخران ( وكلاهما حسن ) . فأحدهما ما تداول الناسُ استعمالَه في القديم والحيث إلى يومنا هذا ، وأصبح بدوام الإستعمال مألوفا معروفا ، فخلا من الحوشية ، وهو حسنُ لا ينكر استعمالُه ، والثاني ما كان متداوَلا في الزمن السابق معروفا في العهد الغابر ، ثم انقطع تداولُه في هذا العصر ، وذلك لا يكون غيرَ فصيح ، لان الحكم عليه باعتبار زمنه ، وقد كان فيه مألوفا ، وقد تضمن القرآنُ والحديثُ منه كلمات لا توصف بالحوشية المعترض عليها ، ولكن توصف ( بالغريب ) فحسب ، ومنها ما جمعه المؤلفون من اللغويين والمفسرين تحت عنوان ( غريبُ القرآن ) ، ( وغريبُ الحديث ) ، إذ جاءت الغرابة في هذه الكلمات من اختلاف العصر فحسب ، يقول ابن الأثير بصدد هذا القسم : وهذا هو الذي لا يعاب استعماله ، لأنه لم يكن وحشيا عند النطق به في زمانه » .

على أني أقف موقفا متسائلا أمام بعض ما ذكره ابن الأثير ، حين جعل من القسمين الحسْنَيينْ ، ما تداول الناسُ استعمالَه في القديم والحديث إلى يومنا هذا ، وأصبح بدوام الإستعمال مألوفا معروفا ، فأقول : إذا كان اللفظ قد أصبح بدوام الإستعمال إلى عصرنا هذا يتردد على السمع ، فقد زال عنه معنى الغرابة ، لأن التداول جعله مألوفا ! فالأولى في رأيي أن يبعد نهائيا عن باب الغرابة ، مادامت الأسماع قد اعتادته ، إلا أن يكون للغرابة في العصر الأول موضع اعتبار لدى ابن الأثير .

لقد فتح لنا ابن الأثير بهذا التحديد الملائم أن نلم بكلمة موجزة عن موضع الغريب من كلام الله ، وحديث رسوله الكريم . وهو ما تحدث فيه الكاتبون فأطالوا في جودةٍ وإشباع ، وليس من المستحسن أن يخلو منه حديث بلاغي يخصُّ ببعض التحليل .

## ٥ ـ غريب القرآن :

من مزايا القرآن الكريم أن كل قاريء يأخذ منه ما يناسبه ، فالعالم الضليع يجد في الفاظه وتراكيبه ومعانيه أبوابا للتأمل الفاحص ، والنظر المستنير ، والقاريء المتواضع ومثْله من يسمع دون أن يقرأ يلمس روحا قويا يغمره حين يسمع كلام الله ، ويدركه من التأثير ما لا يجد مثلَه في أي كلام يُقرأ ويُسمع ، وأكثر عبارات الكتاب المبين من باب السهل الواضح ، الذي يلج إلى القلوب من قبل الآذان ، يقول ابن الأثير في وصف فاتحة الكتاب(١٣) :

« وإذا نظرنا إلى ما اشتملت عليه من الألفاظ وجدناها سهلة قريبةَ المأخذ ، يفهمها كلُّ أحد ، حتى صبيان المكاتب ، وعوامّ السّوقة ، وإن لم يفهموا ما تحتها من أسرار الفصاحة والبلاغة ، فإن أحسن الكلام ما عرف الخاصةُ فضله ، وفهم العامة معناه » .

وفي الذكر الحكيم ألفاظ اصطلح العلماء على أنها من غريب القرآن ، وألفت كتب كثيرة لأئمة من المتقدمين تحمل هذا العنوان ، وليس المراد بالغرابة هنا ما تحدثنا عنه من الغرابة التي تخل بفصاحة الكلمة ، فإن القرآن أفصح كتاب في العربية على الإطلاق ، وأسلوبه المثل الأعلى في البيان ، ولكن معنى الغرابة هنا ـ في كتاب الله ـ هي اللفظة التي تكون حسنة في التأويل ، ولا يتساوى في فهمها أهل النظر والبحث مع عامة الناس .

يقول الأستاذ مصطفى صادق الرافعي رحمه الله(١٤) :

ومنشأ الغرابة فيما عدوه من الغريب أن يكون ذلك من لغات متفرقة ، أو تكون مستعملة على وجه من وجوه الوضع ، يخرجها مَخْرج الغريب كالظلم والكفر والإيمان ونحوها ، مما نقل عن مدلوله في لغة العرب إلى اللغات المستحدثة ، أو أن يكون سياق الألفاظ قد دل بالقرينة على معنى معين غير الذي يفهم من اللفظ » .

والعرب في عهد القرآن كانت تنكر الغرابة الحوشيّة ، وتعدها مما يُهجّن القول ، ولم نر في بلغاء العرب من أنكر كلمة واحدة من كتاب الله ، وقد

تحداهم الله عز وجل أن يأتوا بسورة من مثله ، فألقوا السلم عن عجز ، ولو وجدوا ما ينكرون من الغرابة المنتقدة لصاحوا بملء أفواههم ، أقول إن العرب كانت تنكر الغرابة الحوشيّة وتعدها موضع المؤاخذة ، متكئة إلى رأي عمر بن الخطاب في تفضيل زهير بن أبي سلمى على شعراء عصره ، إذ حكم الفاروق بأن زهيرا كان لا يعاظل في كلامه ، ولا يتبع حوشي اللفظ ، ولا يمدح أحدا بما ليس فيه(١٥) . فاتباع حوشيّ اللفظ مما ينكره ناقد أدبي في عصر النبوة هو أمير المؤمنين عمر بن الخطاب ! ولن يوجد في كتاب الله . ونحن نعلم مسائل نافع بن الأزرق لعبدالله بن عباس ، حين أحضر له عدة ألفاظ خفِيت معانيها عليه ، وتطلّب لها شاهدا من مأثور الكلام ، وما أسرع أن رد عليه ابن عباس بما أقنعه وألزمه الحجة ، ذلك لأن نافعا قد وفق في معرفة اللغة عند تصور قبيلته ، أما ابن عباس فقرشي عالم رواية ، لذلك كان استشهاده موضع الإقناع ، ويمنعني ضيق المقام أن أمثل ببعض ما جاء من أسئلة نافع ورد ابن عباس ، وأقرب مرجع لها كتاب الإتقان للسيوطي(١٦) .

وللأستاذ سيد قطب في كتاب التصوير الفني في القرآن حديث جيد ، عن دقة اللفظ القرآني في تعبيره ، كما أفاض الأستاذ الرافعي في هذا المجال إفاضة شافية ، وقد وقف وقفة ملهمة عند قوله تعالى ( تلك إذن قسمة ضيزى ) فقال(١٧) :

« وفي القرآن لفظة غريبة هي من أغرب ما فيه ، وما حسنت في كلام قط إلا في موقعها منه ، هي كلمة ( ضيزى ) من قوله تعالى ( تلك إذن قسمة ضيزى ) . ومع ذلك فإن حسنها في نظم الكلام من أغرب الحسن وأعجبِهِ ، ولو أدرت اللغة عليها ما صلح لهذا الموضع غيرُها ، فإن السورة التي هي منها وهي سورة النجم ، مفصّلةٌ كلها على الياء(١٨) ، فجاءت الكلمة فاصلة من الفواصل ، ثم هي في معرض الإنكار على العرب ، إذ وردت في ذكر الأصنام وزعمهم في قسمة الأولاد ، فإنهم جعلوا الملائكة والأصنام بناتِ الله ، مع انهم وأدوا البنات ، فقال تعالى : « ألكم الذكر وله الأنثى ، تلك إذا قسمة ضيزى » . فكانت أشد الأشياء ملاءمة لغرابة هذه القسمة التي أنكرها ، وكانت الجملة كلها ، كأنها تُصوّر في هيئة النطق بها الإنكارَ في الأولى ، والتهكم في الأخرى » .

والعرب يعرفون هذا ، وله نظائر في لغتهم ، وكم من لفظةَ غريبة لا تَحسُن إلا في موضعها ، ولا يكون حسنها على غرابتها إلا أنها تؤكد المعنى الذي سيقت له بلفظها ، وهيئة منطقها ، فكان في تأليف حروفها معنىً حسيا ، وفي تأليف أصواتها معنىً مثلَه فى النفس » .

## ٦ـ غريب الحديث :

أبدع أديب العربية أبو عثمان الجاحظ حين قال عن بيان رسول الله ﷺ : هو الكلام الذي قل عددُ حروفه ، وكثر عددُ معانيه ، وجل عن الصناعة ، ونُزِّه عن التكلف ، واستعمل المبسوط في موضع البسط ، والمقصور في موضع القصر ، وهو الكلام الذى القى الله عليه المحبة ، وغشّاه بالقبول ، وجمع له بين المهابة والحلاوة ، وبين حسن الإفهام ، وقلةِ عددِ الكلام ، مع استغنائه عن اعادته ، وقلةِ حاجة السامع إلى معاودته . . ولم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعا ، ولا أقصد لفظا ، ولا أجمل مذهبا ولا أحسن موقعا ، ولا أسهل مخرجا ، ولا أفصح معنى ، ولا أبين فحوى من كلامه ﷺ كثيرا » . وقد صدق الجاحظ ولم أشأ ذكرَ كلِ ما قال ، ولكن بعضه ينبيء بصفة قاطعة عن سهولة ألفاظ الرسول ، إذ أن السامع يستغنى عن إعادته ويفهم مراده لأول نطقه ، وهو بعد حسن الموقع ، سهل المخرج ، بيّن الفحوى ، فصيحُ المعنى ، قاصد اللفظ(١٩) » والرسول يعد أفصحَ العرب ، يوجه الناس إلى طريقة من البيان قال عنها « إن أبغضكم إليَّ وأبعدكم منى مجلسا يوم القيامة الثرثارون المتشدقون المتفيهقون »(٢٠) .

ولكن الثابت بعد ذلك ان في كلام رسول الله مجموعة من الغريب ، وقد ألفت الكتب لشرحها ، وأشهرها كتابا ( الفائق للزمخشري ) ( والنهاية لابن الاثير الجزري ) . وذلك لأنه ﷺ كان يخاطب وفود العرب من قبائلها المختلفة . . بما تستعمله من ألفاظ لا تستعملها قريش ! حتى قال له علي كرم الله وجهه ، وقد سمعه يخاطب وفد بني نهد ، يا رسول الله ، نحن بنو أب واحد ، ونراك تكلم وفود العرب بما لا نفهم أكثره . فقال ﷺ : أدبني ربي فأحسن تأديبي ، وغير مخاطبة الوفود شفويا نجده ﷺ يرسل الكتب

إلى القبائل المختلفة ، يخاطبهم بلحونهم ، ولا يعدو ألفاظهم وعباراتهم فيما يريد أن يسجله من الأفكار ، وفي كتاب النهاية لابن الأثير نماذج من كلام الرسول لهؤلاء ، ونماذج أخرى من مراسلاته ، وهي مشهورة متعالمة ، فليس بي حاجة إلى قراءتها الآن ولكني أقف في النظر إليها بما ذكره . . أديب العربية الأستاذ مصطفى صادق الرافعي ، حيث قال بعد أن ذكر في كتاب إعجاز القرآن نماذج من مخاطباته ورسائله[٢١] :

« فهذه طائفة يسيرة مما انتهى إلينا من غريب اللغات ، التي كان يعلمها النبي ﷺ ، وإنما خرجت عنه هي وأمثالها مما جمعوه حديثا كالأحاديث ، ورويت كما فصلت ، ولولا أنها وجه من التاريخ والسيرة ، وضرب من تعليم أولئك القوم ، لانقطعت بها الرواية ، فلم ينته إلينا منها شيء ، فهي ولا ريب لم تكن مجتلبة ، ولا متكلفة ، ولا ترامى إليها البحث والتفتيش ، وإنما جرت منه ﷺ مجرى غيرها ، مما قذفه الطبع المتمكن ، وألفته السليقة الواعية ، ولا شك ان وراءها في ذلك الطبع ، وتلك السليقة ، ما وراء ألفاظها بين سائر ما انفردت به تلك اللغات عن القرشية ، فلابد أن يكون عليه الصلاة والسلام محيطا بفروق تلك اللغات ، مستوعبا لها على أتم ما تكون الإحاطة والاستيعاب ، كأنه في كل لغة من أهلها بل أفصح من أهلها » .

ونحن نعرف ان مراعاة مقتضى الحال أصل من أصول البلاغة ، بحيث لا تتم إلا بهذه المراعاة ، ومن مراعاة هذا المقتضى أن يأتي الرسول بالغريب في نظر القرشيين حتى ليعجب على ابن أبي طالب من صدوره من قرشي مثله ! ولكنه بعد ليس بغريب في نظر من وجه إليهم الحديث ، إذهم ذووه وعارفوه !

عرفنا إذن معنى الغرابة وحدودها المتعارف عليها بين الحسن والقبيح ، وبين مراعاة الزمان والمكان ، وبعد أن تأكد المبنى والتوجه فيما نقرره انتقل الى تطبيق شعري ، يكون بطله الشاعرُ الطائي الكبير أبو تمام ، حيث ضرب في الغرابة بسهم وافر ، ولم يكن مصيبا في كثير مما اتجه إليه ، كما سيتضح من الأمثلة المختارة من شعره الحافل بالغريب .

## ٧ ـ أبو تمام والغريب :

لأبي تمام خصومُه ، كما له أصدقاؤه ، وقد شن عليه الخصوم حربا طاحنة ، من أسبابها في رأيهم اتجاهُه للغريب في بعض مما قال : والحق أن هذه التهمةَ لا تخلو من الصدق ، لأن الشاعر الكبير كان يتعمد الغرابة تعمدا . وكأنه يراها إحدى ميزاتِه الشعرية ، ولم يكن يتعمد الغرابة ليغيظ بها خصومَه كما كان يفعل أبو الطيب المتنبي ، ولكنه مولع بالبديع وقد يكون في اللفظ الغريب ما يقرّبُ إليه الأسبابَ لاصطياد مُحسّنٍ بديعٍ كالطباق والجناس ، وهذا ليس بعذر للشاعر إذ الأصلُ أن يكونَ الطبعُ رائدَ الشاعر الكبير ، لا أن يكون التكلفُ إحدى مرقَاته إلى التفوق والسموق ، والغريب في أمر أبي تمام أنه يعرف أن الغريب المفتعل يحط من قدر الشاعر ، ويباعدُ ما بينه وبين القاريء . وقد هاجم غريمَه وخصمَه يوسفَ السرّاج الشاعرَ المصري ، لأنه كان يفتعل الغريب ، فأخذ عليه ذلك وعده عيبا كبيرا ، وقد قال بصدد ذلك مخاطبا إياه[٢٢] :

أيوسف جئت بالعجب العجيب — تركت الناس في أمر مريب
أما لو أن جهلك صار علما — إذن لنفذت في علم الغيوب
فما لك بالغريب يد ولكن — تعاطيك الغريب من الغريب
فكيف ولم يزل للشعر ماء — يرفُّ عليه ريحان القلوب

فأبو تمام يقول : إن من الغريب أن يتعاطى السرّاج الغريب ، وهو مما يباعد عن رونق الشعر ، إذ هو في سلاسته وعذوبته كالماء يرفُّ عليه ريحان القلوب ! وقول أبي تمام هذا عين الصدق ، ولكن كيف خالفه في استعماله الغريب ، فوقع فيما وقع فيه يوسف السراج الشاعرُ المصري ، الذي شاء القدر أن يكون بينه وبين أبي تمام تسابقٌ أدبي في مصر ، وكل منهما حريص على الفوز الساحق ! وقد أعاد أبو تمام حملته على الغريب حين قال[٢٣] في مدح الكاتبِ الحسنِ بن وهب :

لم يتبع شُنُعِ اللغَات ولا مشى — رسْفَ المقيّد في حدود المنطقِ
في هذه خبثُ الكلام وهذه — كالسور مضروبا له والخندقَ
ينشّق في ظُلم المعاني إن دجت — منه تباشيرُ الكلام المشرق

فهو يجعل من محامد الحسن بن وهبٍ أنه لم يتبع شنع اللغات ، وهي الكلمات الغريبة الحوشية ، لأن فيها خبثَ الكلام الذي لا يرتضيه ، لأنه كلام مشرق منشق نوره في ظلام المعنى ، وإذن فالغرابة ذات خطر داهم ، حين تكون عند الشاعر من خبث الكلام ومن شنع اللغات ! فكيف بعد ذلك يصطفيها في نظمه مما قال ؟

إن من العناء أن أتتبع الغريب عند أبي تمام في هذه العجالة ، ولكني سأكتفي بالإشارة إلى قصيدة واحدة من ذات الغرائب ، أشار إليها ابن سنان الخفاجي ناقدا ، وهي التي مطلعها :

قف بالطلول الدراسات علاثا أضحت حبال قطينهن رثاثا

حيث قال ابن سنان بصددها[٢٤] :

« وإن كان الروى قاده إلى ذلك ، فليت شعري من حظر عليه القوافي : واقتصر به على الثاء دون غيرها من الحروف ، وليس يؤثر عنه إلا الشعر الحسن على أقرب الوجوه وأسهل السبل ، دون أن يتكلف المشقة في نظمه ، والعناء في تليفه ، وليس يغفر للشاعر لأجل ما يلزم به نفسه ذنب ، ولا يغفل له عن خطأ ، إذ كان حظر الحلال ، وحرم المباح ، واعتمد تكلف النصب طوعا ، واختيارا وهوى وقصدا ، ولكنه لعمرى إذا أتانا بالسليم من الزلل ، البعيد من التكلف والخطل ، وكان ذلك في غير مأخذ صعب ، ومسلك وعر ، حمدناه الحمد الكامل ، ووصفناه الوصف التام » .

فإذا اتجهنا إلى القصيدة الثانية ( من قافية الثاء ) فإننا نجدها ذات جلاميد صخرية ، تتضح في قول أبي تمام[٢٥] :

قف بالطلول الدراسات علاثا أضحت حبال قطينهن رثاثا
فتأبدت من كل مخطفة الحشا غيداء تكسى يارقا ورعاثا
كالظبية الأدماء صافت فارتعت زهر العرار الغض والجثجاثا
حتى إذا ضرب الخريف رواقه سافت برير أراكه وكباثا
زالت بعينيك الحمول كأنها نخل مواقر من نخيل جواثا
إن الهموم الطارقاتك موهنا منعت جفونك أن تذوق حثاثا

هذا بعض ما قيل في المطلع الغزلي فقط ، أما القصيدة وعددها سبعة وثلاثون بيتا فمن هذا الصخر الحجري ، وأنت ترى أنه جعل اسم صاحبه

في البيت الأول ( علاثا ) وكأن أسماء الناس قد نفدت فلم يبق غير هذا الاسم ، وفي البيت الثاني جعل حبيبة تكسي يارقا ورعاثا . والرعاث هو القرط ! أما الزهر الذي ترعاه الظبية في البيت الثالث فهو ( الجثجاث ) ، هذا إذا كان الوقت صيفا ، أما في الخريف فهي ترعى البرير والكباث ، والبرير أول الثمر قبل النضج ، والكباث آخر الثمر بعد النضج ، وقد اختار جواثا في البيت الخامس ، وهي بلد غير شهير ، ولولا القافية ما انحط عليه أبو تمام ! وفي البيت الأخير جاءت الحثاث لتعبر عن القليل من النوم ! وماذا وراء هذه المغلقات الغريبة ؟ لا شيء .

وقد يقارن القاريء هذه الأبيات بغزليات أبي تمام الرقيقة ليرى الفرق بين الطبع والصنعة ، والصدق والافتعال ، كأن يقرأ قوله في إحدى روائعه[٢٥]

دمن ألم بها فقال سلام كم حل عقدة صبره الإلمام ؟
رُزِقوا فلا رزقوا ، أيعذل عاشق رزقت هواه معالم وخيام ؟
ولقد أراك فهل أراك بغبطة والدهر غض والزمان غلام !
اعوام وصل كاد ينسى طولها ذكر النوى فكأنها أيام
ثم انبرت أيام هجر اردفت نحوى أسى ، فكأنها أعوام
ثم انقضت تلك السنون وأهلها فكأنها وكأنهم أحلام

إن القضية بين الغريب المتكلف ، والسلس المطبوع أوضح من أن يطول فيها الكلام .

هذا بعض الحديث عن الغرابة عند البلاغيين ، وهو حديث وثيق الصلة بكتب التراث الأدبي بعامة ، لا بكتب البلاغة فحسب ، وعلينا أن نفيد من تحديد معنى الغرابة ، وموقعها ، ومتى تحسن ؟ ومتى تقبح ؟ كيلا نظلم أديبا اشتهر بالغريب في زمان كانت الغرابة فيه مقبولة . . بالنظر إلى الجو اللغوي العام ، كما علينا أن لا نجامل أديبا تعمد الغريب دون موجب ، فأرهق نفسه طويلا ، ليرهق قراءه على مدى الأحقاب !



# الهوامش

١ ـ بغية الإيضاح ، ج١ ، ص «١٣» وما بعدها ، شرح الشيخ الصعيدي للإيضاح .
٢ ـ القزويني وشروح التلخيص ، للدكتور أحمد مطلوب ، ص «٢٧٠» وما بعدها .
٣ ـ البيان والتبيين ، ج١ ص «١٣٦» .
٤ ـ البيان والتبيين ، ج١ ص «١٣٧» .
٥ ـ البيان والتبيين ، ج١ ، ص «٣٧٨» .
٦ ـ بذلك ، أي بالكلمات الغريبة الوحشية التي ذكرها الجاحظ .
٧ ـ البيان والتبيين ، ج١ ص ٧٦ .
٨ ـ سر الفصاحة ، لابن سنان ، ص (٧١) وما بعدها .
٩ ـ العمدة لابن رشيق ، ج٢ ، ص(٥٠) ، طـ محمد بدر النعساني سنة ١٩٠٧م .
١٠ ـ المثل السائر ، ج١ ، ص (١٧٥) وما بعدها .
١١ ـ المثل السائر ، ص (٦٢) .
١٢ ـ اعجاز القرآن ، للرافعي ، ص (٧٤) .
١٣ ـ الموازنة ، للآمدي ، ص (٢٧٦) ، ج١ .
١٤ ـ الاتقان ، ج١ ، ص من (١٢٣) إلى (١٢٩) .
١٥ ـ اعجاز القرآن ، للرافعي ، ص (٢٦١) .
١٦ ـ يريد الرافعي بالياء الألف المقصورة ، وهي تكتب خطأ ياء .
١٧ ـ البيان والتبيين ، ج٢ ، ص (٧) .
١٨ ـ البيان والتبيين ، ج١ ، ص (٢٧٢) .
١٩ ـ اعجاز القرآن للرافعي ، ص (٣٥٤) ، طـ (٦) .
٢٠ ـ اعجاز القرآن للرافعي ، ص (٢٥٤) ، طـ (٦) .
٢١ ـ ديوان أبي تمام ـ طبعة بيروت ، ص (٤٨٩) .
٢٢ ديوان أبي تمام ـ طبعة بيروت ، ص (٢١٣) .
٢٣ ـ سر الفصاحة لابن سنان ، ص ٧٦ .
٢٤ ـ ديوان أبي تمام ، ص (٢٧٩) ج٢ ، بيروت .
٢٥ ـ ديوان أبي تمام ، ص (٢٧٩) ج٢ ، بيروت .

# الناقد العربي
## وميثاق التواصل

عبد السلام المسدي

إذا كان من المسلّم به الآن أن النقد الادبي قد دخل في العصر الحديث حلبة المخاض المعرفي الواسع فكف عن ارتكانه في زاوية المعارف التي هي إلى الترف الفكري وإلى البذخ النفسي أقرب منها إلى العلم الضروري ، فإن أشراط المعرفة النقدية تظل إلى مدى بعيد وقفا على حيثيات متضافرة متوالجة كثيرا ما تفاجئنا وهي على غاية من التعقيد ، فلا يكون بوسعنا التحرر من تداخل مكوناتها ولا الظفر بمفاتيح مغالقها إلا إذا أخذنا لأنفسنا مسافة من الفضاء الفاصل لنتبصّر الأمر فيما يرجع منها إلى الأدب وما هو راجع منها إلى النقد ؛ ونستجلي الأمر كذلك فيما يعود منها إلى النقد وما هو عائد منها إلى الناقد ؛ ونستبين الأمر أخيرا فيما هو قائم على صلة الناقد بالسياق الفني والإبداعي والجمالي مما هو وثيق التعلق بالسياق الفكري والحضاري الذي فيه تنسلك وقائع العلوم السائدة والمعارف المشعّة .



وإذا كان الحديث عن وظيفة الناقد ضمن الميثاق المعرفي شاملا للفردي وللكلي ، وكان بحكم ذلك يعم بمظلته كل ناقد يتحرك من موقع المواكبة الزمنية مهما كان انتماؤه الحضاري ، وأيا كان لسان الأدب الذي عليه ينكب بالفحص والتعقب ، فإن بعض الملابسات التاريخية وما تفرزه من حيثيات ثقافية ضمن خصوصيات الحضارة النوعية تحتم علينا أن نسلم بأن الناقد العربي في هذه المرحلة التاريخية يواجه مسؤوليات دقيقة تجعله ملتزما بكل ما يلتزم به الناقد الحديث مطلقا ضمن دستور الميثاق المعرفي العام ، ثم تجعله في نفس الوقت ملتزما بأشياء أخرى لا تقل وزنا ولا تنقص خطرا على ما سواها رغم ما قد يلوح عليها من إسراف في التصور .

ولو خطر لنا أن نرسم دائرة رمزية نلم فيها أشتات هذه الفوائض الملقاة على كاهل الناقد العربي ، والزائدة عما يلقى على كاهل الناقد الحديث مطلقا ـ في أي مجموعة ثقافية أخرى ـ لقلنا إن عليه أن يفك عقال تلك الثنائية الآسرة التي تحمل على كفها الأولى : « مدى مفهومية الخطاب النقدي » وعلى كفها الثانية : « مدى مقبولية الخطاب النقدي » .

صحيح أن للناقد الادبي على الآخرين حقوقا من أكثرها تأكدا وإلحاحا أن يقروا له بحق الاختلاف عنهم ، وأن يؤمّنوا له فضاء من طلاقة التفكير وحرية الابتدار ، وأن يصادقوا بوجه أخص على دستوره المعرفي الذي من أبرز بنوده أن يضمنوا له براءة التأويل فيما يذهب إليه وفيما يرسل الخاطر نحوه بحثا عن حقيقة قد يكون هو أول العارفين باستعصاء منالها .

ولكن الصحيح أيضا أن الناقد في مناخه العربي ليس دوما بريئا البراءة كلها مما ينشأ حول خطابه من التباسات قد تصل إلى حمل الضد على الضد ، وقد تشارف تخوم الرجم بالإحالة والتناقض : سواء إذا ما قيس كلامه بمعايير الفكر السائد أو إذا ما نوظر بضوابط سلم المرجعيات الثقافية والحضارية التي إليها تحتكم عشيرته المجتمعية .

هنا على وجه التعيين تطالعنا وظيفة هامة وهي من أخطر الوظائف المتوجبة : ألا وهي الوظيفة التواصلية ، مما لا سبيل إلى التغافل عنه في زمننا هذا بصفة شاملة ، وفي زمننا العربي على باب التخصيص .

وموضوع التواصل ما انفك يغزو كل آليات التفكير الحديث ويحتل من الاذهان مساحات تلو أخرى حتى لكأنه المارد الثقافي الذي كان قابعا يثوي وراء ستائر العلم والمعرفة ثم انبثق فجأة فاخترق الحجب وتسلل بين السجوف ليتبوأ صدارة الأشياء ويستبد بها مكينا لا يندحر .

والتواصل الذي نعنيه في هذا المقام يتجاوز حدود تأمين الإبلاغ كما يقتضيه التخاطب باللغة وكما تتضمنه دلالة المحاورة عبر قناة الملفوظ الكلامي بعد الوفاق الضمني الحاصل حول ما ترمز إليه العلامات الصوتية التي هي مراتب الأداء اللغوي . فالوظيفة التواصلية التي ننزّل ضمنها الميثاق المعرفي الذي على الناقد العربي أن يلتزم ببنوده تتخطى دائرة الفهم والإفهام ـ أي دائرة التفاهم بألفاظ اللغة ـ لتصب في حوض واسع الأرجاء ، فسيح الإيحاءات ، ألا وهو

محيط القرائن المصاحبة للملفوظ النقدي مما يفترض تغيرا جوهريا في وجهة النظر حيال حقيقة الكلام ، بل وحيال الغايات القصدية من فعل الكلام .

فمن المتحدث ؟

ولمن يتحدث المتحدث ؟

هما السؤالان المتلازمان في هذا المقام المخصوص ، وكثيرا ما يكونان أجل قدرا ، وأشد وقعا ، وأبلغ دلالة من السؤال الذي يسبقهما والذي هو الأول في الاعتبار وهو الأصل في القصد والتقدير ونصه : « ماذا قال المتحدث » إذا تحدث ، أو « ماذا يقول المتحدث » إذا همّ بالحديث .

تلك هي نواة الوظيفة التواصلية لا في مجرد حقيقتها اللغوية بل في حقيقتها السيميائية التي نولّي وجهنا قبلتها . فالأمر فيها نديره على غير محورها المألوف ، وإنما نرومه دائرا على ما يجب أن نسميه باستراتيجية الخطاب النقدي . فمضمون النقد سيظل محافظا معنا هنا على كل قيمه ، ولكنه يستضيف إليه قيمة أخرى ، هي مجموعة القرائن الدالة التي تصاحب إنجازه ، وترافق استقباله ، وتقتفي ردود الفعل المتأتية منه ، ثم تواكب حركة التأثر والتأثير التي تعاود ربط الدائرة من منطلقها إلى نهاية مطافها .

إن الاهتمام باستراتيجية خطابنا النقدي جزء من التزامنا بالواقع التاريخي الذي ننخرط فيه ، وجزء من ارتباطنا بطبيعة المجتمع الذي عنه صدرنا ، وفيه نحيا ، وإليه نرتد مهما طال بنا الطواف أو تكرر معنا التجوال . والاهتمام به هو أيضا جزء من انخراط الناقد الادبي في الميثاق التواصلي لأنه لازمة من لوازم الميثاق المعرفي الشامل ، وكل ذلك ـ إذا ما أحسسنا به واتسع له فينا أفق تجاوبنا النفسي والعاطفي ـ سيشكل منظومة العلامات الثقافية الدالة ، وسيحدد التضاريس التي تعلو وجه خارطة المفاهيم الفعالة كما لو كانت لوحة من المجسمات التي تحكي صورة المعمار قبل إنجازه .

فلنصادر على أن ذلك كله هو ما سنسميه سيمياء التواصل النقدي ، ثم لنعرف ـ في هذا المقام ـ أن الأمر يمكن أن يدور على وجهين : نستكشف مع الوجه الأول التواصل النقدي ضمن دائرة من الاستراتيجية الداخلية فيكون ذلك خير ممهّد لاستكشاف يرد ضمن دائرة من الاستراتيجية الخارجية لمن رام أخذ النواصي في كل أطرافها



إن على رأس قائمة البنود التي يتكون منها الميثاق التواصلي الذي هو - فيما نزعمه - من أوكد واجبات الناقد العربي اليوم أن يوازن بين حركة التحديث التي يواكبها أو ينخرط فيها وحركة التطور التي يسير مجتمعه على نسقها ، فمما هو مسلم به - وقد أسلفناه - أن النقد الأدبي هو في صميم المخاض المعرفي الجديد بكل تغيراته وتقلباته ، بل هو أحيانا قلب رحاها فيما يتصل بالمعارف الإنسانية لأنه كملتقى الطرقات يصب الكل في مفترقه ، وينطلق الجميع من مداراته ، فالأدب - وما إليه - يتحول بسرعة فائقة إلى جرس نحاسي يتلقى الصوت البسيط كقرع خفيف فيحوله إلى تركيبة متضاخمة تنفخ فيها أرجاع الصدى .

لهذه الأسباب غدا متعذرا ما كنا نعهده من استقرار في النقد الأدبي ، فمناهجه تتطور ، وتتطور مفاهيمه النظرية ، وكذا إجراءاته ، بل تأتي حركة التغيير على مقولاته الأساسية فتُصيِّرها غير ما كانت عليه : والفارق يهون حينا ويعظم أحيانا .

والأبعد مدى من كل هذا أن حركة النقد الأدبي قد انسلكت في عقد الشمول الإنساني : نعني كونية العلم وعالمية المعرفة وبحكم ذلك تضاءلت أهمية الخصوصيات الثقافية في النظريات النقدية وانحسرت موازين الهويات الحضارية معها . لكن الأكثر دقة والأشد حبكا هو أن موجة الشمول هذه التي جرفت الخصوصيات النقدية لم تجرف معها الخصوصيات الأدبية ، فالإبداع ظل من السمات المرتبطة بالثقافات ، فلكل هوية قومية معالمها المميّزة : لشعرها ولنثرها .

بل حتى نظرية الاجناس الادبية فإنها - حسبما نراها في تشكلها وانتظامها - لا تلغي حق كل أمة في تفردها بأنساقها الإبداعية ، وبناء على ذلك بوسعنا أن نقول في غير مجازفة : إن النقد واحد والأدب متعدد . وبوسعنا أن نضيف : إن الأدب المقارن في أعمق أسراره إن هو إلا تكريس للخصوصية الأدبية سواء عند بحثه عن المتآلفات أو عند بحثه عن المتخالفات .

ولكن العبرة من وراء ما أسلفناه هي أن نقد الأدب لم يعد بوسعه أن يعيش في معزل عن خضم الموج الفكري المتلاطم في محيط القارات المعرفية ، فحتى لو جاز لنا أن نفترض جدلا بأن الأديب بوسعه أن ينعزل في جزيرة نائية ، محتميا فيها من أمداد التأثُّر والتأثير ، فإنه يعجز عن أن يجر القارىء - الذي هو يكتب أدبه

إليه ـ جرّا معه إلى الانعزال في جزيرته . فقارىء الأدب في أيامنا متمرد على الأديب ، أما عن الناقد فتحدث ولا تني ، فمن الأحلام الواهمة أن يتقمص ناقد الأدب اللبوس الذي يخيطه له الأديب على مقاس ما أفاض فيه .

وفي هذا المكمن بالذات تعاودنا من جديد الوظيفة التواصلية التي على الناقد العربي أن يحمل نفسه عليها ، وأن يلتزم ـ ضمن بنود ميثاقه الثقافي ـ بأدائها . فمما تمليه مقتضيات الاستراتيجية الفكرية أن يهيىء المشتغلون بنقد الادب في محيطنا العربي قراءهم لهذه الحقيقة الجديدة ، وأن يكشفوا لهم آليات التواصل الثقافي كما أصبحت تسود واقعنا الإنساني المعاصر ، وأن يقنعوهم بأن من التناقض أن نسلم بزوال الحدود بين أرجاء العالم فيما يخص المعرفة العلمية ، والابتكار التكنولوجي ، والتواصل الإعلامي ، ثم نتوهم أن حقل الأدب وحقل النقد بوسعهما أن يظلا محميين داخل الأسيجة الإقليمية أو الفردية في مأمن من رياح التأثير .

لكن التوازن الحصيف بين طرفي المعادلة الصعبة ـ إذا ما صادف أنَّ نسق التطور الثقافي داخل بعض أسرنا الفكرية ليس على قدر التسارع الذي تسير به الحركة الإنسانية ـ سيملي علينا أن نبحث عن المسلك الأوفق لتأمين الوظيفة التواصلية في صياغتها المجتمعية والنفسية ، وذلك بأن نرتب سلّما من الأولويات نراعي فيه إزالة الحواجز المعرفية تدريجيا لنضمن مقبولية الفكر النقدي الجديد لدى مرجعيات المجتمع الذي ننخرط حضاريا فيه .

إن ما ننادي به لا يعني البتة مهادنة في العلم ولا تواطؤا على مضامين المعرفة ، وإنما يعني ترتيب سلم الأولويات الفكرية بحسب مدى مقبوليتها لدينا لا بحسب مقبوليتها لدى أي مجموعة ثقافية أخرى . فأجدر بالمعرفة أن تصل ولو بعد إعادة سبكها من أن لا تصل إطلاقا .

إن اهتمام الناقد العربي بقضية استراتيجية الخطاب النقدي يعني التزامه بالوظيفة التواصلية باعتبارها وظيفة ذاتية لصيقة بمهمته ، أو لنقل ـ باستعارة ألفاظ أهل النظر المجرد ـ بوصفها الوظيفة المحايثة كما لو أنها ذات طبيعة إنّية ، ولكن المردود المجتمعي بكل فوائضه ـ إذا ما أفلح الناقد العربي في أداء وظيفته التواصلية ـ سيتجسم في اتقاء القطيعة بينه وبين المنغمسين من بني قومه في ثقافة تاريخية لها مرجعياتها من حيث الأصالة ومن حيث الاعتبار بقيم الاسترسال

الحضاري ؛ ولكنهم لفرط تمسكهم بالتاريخ يغفلون عن حقيقة جوهرية من حقائق التاريخ ، وهي المتمثلة في أن التاريخ ذاته ما كان له أن يصير إليهم لولا أن أسلافهم قد اتعظوا بما كان هو عليه قبل أن يصير إليهم .

وما نحن ـ في هذا المقام ـ بغافلين كثيرا ولا قليلا عما يحمله بعض نقاد الأدب من قناعات مفادها أن مسايرة الزمن تقتضي معالجة الأعراض الثقافية بين فينة وأخرى بواسطة الوخز ، وعن طريق الصدمة ، وبأدوات الجراحة . ولكن اللجوء إلى هذه المعالجات الجذرية لا يجدر أن يكون أول الحلول ، بل يجدر ألا يكون أولها ، لأن للناقد في تعيّنها أحيانا ضلعا من المسؤولية . أفتراه لو اقتفى سبيل الاستدراج ، الموصل إلى الإقناع ، أو المغري على الأقل بعدم جدوى الصدام تحت ظل «التي هي أحسن» ، أفلا يكون قد حمى نفسه ، وحمى النقد ، وحمى المجتمع من فتنة الصراع الفكري ، ويكون بالاستتباع قد قطع طريق المغالاة على أهل المغالاة قبل الأوان حتى لا يفوت الأوان .

تلك إذن وظيفة التواصل ينهض بها الناقد الأدبي الحديث في بيئتنا العربية حين يجعل من همومه أن يعين الآخرين على تعديل أوتار التاريخ ، وعلى تدقيق عقارب الساعة في معصم الزمن الراهن . وتلك هي ما اعتبرناه وجها أول يمثل استراتيجية الخطاب من داخل الدائرة النقدية .



أما الوجه الثاني ـ والذي هو بمثابة الاستراتيجية الخارجية ـ فيخص الوظيفة التواصلية بواسطة النقد ولكن خارج دائرة النقد ذاته ؛ والذي نعنيه بهذا هو أن الناقد العربي مدعو ـ في هذه المرحلة التاريخية الدقيقة من نضال أمته على الواجهات الحضارية والفكرية ـ إلى أن يوظف كلِ الوسائل المتاحة لديه ليسهم في بناء صرح المعرفة الموضوعية المتطورة ، فإن لم تتح له الوسائل وهو محشور في زاويةٍ ركنية من مجالات البحث والعرفان فعليه أن يبتكر صيغا يفكر هو فيها وإن لم يكن لها أن تخطر على بال رفقائه المنتمين إلى أمم أخرى أو المنخرطين في ثقافات غير ثقافته القومية .

ذلك أننا نعتقد بأن الميثاق المعرفي تتلون صيغه وتترتب بنوده بحسب مضمون المعرفة المخصوصة ذاتها ، ولكن أيضا بحسب ما تتنزل فيه المعرفة من مقومات الهوية الحضارية للفرد ضمن انتمائه التاريخي إلى الجماعة .

إن هذه الواجهة من الوظيفة التواصلية للناقد الأدبي في مناخنا العربي ـ مما ندعو جهارا إليه ـ تتجاوز حدود المضمون النقدي الذي يتأسس عليه خطاب النقد فتتخذ منه جسرا ناقلا لرصيد معرفي مصاحب يوازي رصيد العلم بالأدب وما إليه من سائر العلوم المساعدة عليه .

إننا نعتبر ان الاستراتيجية الثقافية الملتزمة تجيز لنا أن نجعل الوظيفة التواصلية التي يضطلع بها النقد الأدبي متصاهرة مع الوظيفة التثقيفية بما يسبغ عليها بعدًا معرفيا جديدا ليس هو بالضرورة ملازما لها في منشأ تصورها .

ومنطلقنا في هذا النهج التوظيفي هو شيء يندرج ضمن سوسيولوجية الثقافة أكثر من دخوله في علوم النص ومباحث اللغة ، إنه متصل بظاهرة الرواج الفكري ، فالأدب ـ من بين المعارف ـ هو الأكثر انتشارا ، والأغزر إشعاعا ، وهو بالتالي الأسرع استدراجا وتأثيرا . فسوق الكلمة الأدبية وما تستدعيه من فحص لها وكشف عن مقوماتها وتقويم لأسرارها سوق نافقة ، وهذا من الظواهر العامة على مستوى الثقافات العالمية ، ولكنها على واقع الثقافة العربية أصدق .

ومن بوسعه الآن أن يتغافل عن الطاقة التأثيرية التي أصبحت الكلمة تصنعها إذا ما حالفها التوفيق الإبداعي في أى ضرب من أضرب الخطاب : بدءا بالخطاب السياسي والإعلامي وانتهاء بالخطاب التشريعي والقضائي ؛ وبين هذا وذاك سلطة ـ وأي سلطة ـ للكلمة الأدبية عندما تسبك في الإعلان ، والإشهار والمسرح ، والأخبار ، والسينما ، وما إلى ذلك وقرائنه .

ولما كان الأدب حمّال إغراءات فلم لا يكون النقد حمال رسالات ؟ وما المانع من أن نعتبر الخطاب النقدي في نفس الوقت قناة تنقل في مجاريها مضامين العلم بالأدب وجسرا تركبه الرسائل الثقافية كما لو أنها صيغت في معادلات من الدرجة الثانية في منظور سيمياء المعرفة ؟

إننا نزعم بأن الخطاب النقدي في هذه المرحلة التاريخية من الزمن العربي بوسعنا أن نوظفه توظيفا مزدوجا من حيث نجعله كالجسر الرابط بين قارئه وشتى المعارف الأخرى غير المعرفة الأدبية ، وكالقناة الواصلة في باطن الأنفاق بين قواعد المعمار النقدي بعضها إلى بعض ، بل لنقل على لسان المجازات السائغة : إن خطاب النقد بوسعه أن يصير كالسلك الناقل لشحنات الكهرباء المعرفية ،

وسيكون عندئذ صورة لازدواج الرسالة التي يحملها النص الإبداعي لأن للأدب ـ بمفهوم سوسيولوجية المعرفة كما ارتأيناه ـ طاقتين : طاقة اختراقية توفر له الانتشار ، وطاقة استقطابية هي التي تكفل له الجاذبية التي تجعل التغذية الراجعة على قدر العطاء الموعود .

فالناقد الذي يتوسل إلى الأدب ـ على سبيل المثال ـ بالمنهج التايخي سينغمس في النص الذي يتناوله متسلحا برؤاه المنهجية التي ستعيده بسرعة من النص إلى صاحب النص ، ثم تلقي به بدفع قوي في خضم البيئة التي أحاطت بالأديب واكتنفت لحظة إبداعه لنصه قبل أن يعود إلى تفسير النص وتعليل مضامينه في ضوء مقولاته المبدئية ، وسيكون من حقه أن يطبق كل آلياته المنهجية مصادرا على أن قاريء خطابه النقدي عالما بالأدوات المفهومية التي يمليها الإحتكام إلى التاريخ ، فهو إذن في غير حاجة إلى التنصيص عليها كل حين ، وإنما قصارى الأمر أن قارئه إما أنه قابل لها وإما أنه رافض إياها ، وفي كلتا الحالين ليس بسعته أن يقاضي الناقد إلا في ضوء مرجعياته التي هي هنا مرجعيات المنهج التاريخي .

نعم ، كل هذا من حق الناقد .

وكل هذا قد انتهجه نقادنا ، ومنهم من يواصل الانتهاج .

وبصرف النظر عن مدى الوفاق الحاصل حول سلامة هذا المنهج ومدى نجاعته في حقل النص ، بل وبصرف النظر عن مدى الانتصار له أو الاختصام معه فإن ما نحن بصدد الدعوة إليه ، والتأسيس له ، هو أن الناقد ـ في بيئة مناخنا العربي ـ ستزكو فضائله وسيؤدي وظيفته الحضارية بكفاية عالية لو أنه جعل خطابه النقدي ـ على المنهج التاريخي ـ مطية لتقديم ثقافة تتصل بأعماق علم التاريخ لا فحسب بإفرازاته التطبيقية .

فالتاريخ علم ، والعلم بالتاريخ صناعة : لها منطلقاتها ، ولها ضوابطها ، ولها أسيجتها الحامية لها من انسيابها إلى غير فضائها ، والواقية لها من أن يخالطها ما ليس منها . والناقد الأدبي ليس مؤرخا ـ على المعنى المحكوم للكلمة بالاختصاص ـ ولكنه محتكم إلى قدر موزون من المعرفة التاريخية ، فما ضرّ لو أنه زوّد خطابه النقدي بشيء يكشف للقاريء العربي عن معنى التاريخ في أغواره الفلسفية موفرا له فرصة التمييز بين الزمن الفيزيائي والزمن التاريخي والزمن المنهجي ، وفرصة إدراك الفرق بين « التاريخ » كمصطلح متمحض للاسمية

وعملية « التأْريخ » كلفظ مصوغ على المصدرية المتلابسة بمفهوم الحدث ، ليخلص بعد ذلك إلى إفهام قارىء النقد كيف أن الذي من مستلزمات التاريخ هو الصيرورة بينما الذي من مقتضيات التأْريخ هو السيرورة . وسيكون خطاب الناقد حاملا بتوأمين : نقد الأدب وعلم التاريخ ، وسيغنم هذا الخطاب كل الغنائم من هذا اللقاح بين المدارين ذهابا وإيابا .

أما لو تطوع الناقد بالإفاضة في إيضاح ما يفصل مدارس علم التاريخ بعضها عن بعض حتى يلم قارىء الأدب ـ الذي هو بذاته قارىء الخطاب النقدي ـ بأساسيات المفهوم الجدلي للتاريخ ، والمفهوم الظواهري ، والمفهوم التكويني ، فسيؤدي خدمة غالية في التثقيف المصاحب ، وسيعين قارئه على إدراك الفارق بين التاريخ السياسي ، والتاريخ الاقتصادي ، والتاريخ الثقافي ، ليعرف كيف ينزّل ظاهرة الأدب وما إليها .

وعندئذ قد لا تبقى إلا خطوة يسيرة يقطعها الناقد ـ وهو آخذ بيد القارىء ـ ليبسط بجدارة السؤال الذي هو في العادة من هموم المؤرخ أكثر مما هو من هموم الأدباء وقراء أدبهم ، وأكثر مما هو من هموم النقاد وقراء نقدهم ، ذلك السؤال القائل : إلى أي مدى أو إلى أي حد يمكن للمؤرخ اعتماد نصوص الأدب في عمله كباحث عن الحقيقة في زمن مضى ، وهذا مرده أن نتساءل : هل يصلح النص الإبداعي ليكون وثيقة تاريخية ، وهل في سعته أن يؤدي شهادة يشهد فيها عن وقائع التاريخ .

فإذا عاد الظل على ظليله ، وانعطف الوارف على ردفه ، قال القائل : هل يباح لنا أن نجر الأدب إلى ورشة التحليل حيث الاحتكام إلى الصواب والخطإ ، وإلى الصدق والإحالة ، وإلى الصحة والبطلان ، مما هو من ثنائيات السجل المعرفي الذي يشكل منظومة عالم التاريخ .

وليس الشاهد منا هنا لنستدل على هذا أو ذاك ، ولا هو في الانتصار لنظرية على حساب أخرى ، وإنما نحن في موضع الاستشهاد بأن خطاب النقد يمكن أن يحمل معرفة مضيئة تنضاف إلى مجال الأدب ومجال علم الأدب لتعضد ثقافة القارىء بما يحقق ميثاق التواصل المعرفي .



وعلى ما سبق يمكنك أن تقيس أمر الناقد الذي يلتزم بمنهج التحليل الاجتماعي ، ولئن كانت الثقافة التاريخية على قدر من الانتشار في المقام الثقافي

العربي فإن الأمر على غير ذلك فيما يتصل بعلم الاجتماع . ولم يبخل عنا رواد التحليل الاجتماعي من أبناء الوطن العربي - في مجال النقد الأدبي - بشيء من احتمالات تطبيق التصور الاجتماعي على الظواهر اللغوية والأدبية ، ولكنهم في امتثالهم للأعراف الثقافية السائدة كانوا جميعا - وهم غير ملومين فيما صنعوا - ينطلقون من المصادرة على أن الثقافة المجتمعية حاصلة بالضرورة لدى الجميع وعلى نفس النسق من التواتر أو الكثافة .

والحق أن الثقافة « الاجتماعية » بمعناها الواسع حاصلة فعلا ، أما الثقافة « المجتمعية » على وجه التحديد - من حيث هي معرفة دقيقة تنضوي تحت مظلة علم الاجتماع في دلالته المتخصصة - فليست على نفس الحظوظ من السعة والانتشار . وهي كثيرا ما تعز حتى تخالها بندرتها من ثقافة خاصة الخاصة . ومن هذا الباب يمكنها أن تصلح - حسب رأينا - مادة سائغة لهذه الوظيفة التواصلية التي ندعو إليها ، ومضمونا ثمينا لعملية التثقيف المزدوج الذي بوسعنا أن نتخذ الخطاب النقدي جسرا لحمله وإيصاله .

ومن رام الدقة والتمحيص فليعرف أن خطاب النقد الاجتماعي يمكنه أن يحمل من البيانات في التنظير ومن الشروح في التطبيق ما يأتي على ربط الظاهرة الفنية بسائر الظواهر الاجتماعية ، ويوضح كيف أن الفن - كالثقافة وسائر الأنشطة الفكرية - هو جزء من مكونات البنية العلوية التي هي إفراز طبيعي لقاعدة الهرم الاجتماعي المتأسس على المكون الاقتصادي ضرورة . وليعرف أن الناقد قد يتجول بالقارىء بين علاقة الأديب بالسلطة في كل الحقب وفي كل المجتمعات وعلاقة رموز السلطة بالأدباء . وبإمكانه أن يطوف بإشكاليات الذات الفردية مقابل الذات الجماعية ليتناول نقد الرواية من زاوية تَقابُل البطل الفردي مع البطل الجماعي .

وقد يتكىء الناقد في كل ذلك أو بعضه على مفاهيم الإنتاج ، والاستهلاك ، والرواج ، والتسويق ، وأدوار النشر والإعلام ، مطبقا إياها بدقة متناهية على مادة الأدب شعرا كان أو نثرا ، وسيكون في كل ما يصنعه ممتثلا للوصايا المنهجية كحد أدنى من الالتزام بمقاييس المسلك النقدي الذي امتطاه .

غير أن مثل ذلك الخطاب ستقف ثمرته عند حد معين : هو انصهار هذه المقولات التصنيفية ذات المرجعية الاجتماعية في النقد انصهارا تذوب معه ضمن

ثقافة القاريء الأدبية والنقدية ، وستظل ملابسة لها ليس بوسعها أن تنفك عنها لتستوي ماثلة بكياناتها المفهومية عند القارىء العربي بحيث تكون نهاية المطاف من الناحية الثقافية أن الأدب والنقد إذا غابا غابت معهما تلك الثمرة من المعرفة الاجتماعية .

أما الاستثمار الأقوى الذي ندعو إليه فيتمثل في تعديل حركة الخطاب النقدي وإحداث ميلان في زاويته الرياضية حتى يتحرك خطه البيانى لينبثق منه البعد الثانى من على رسم الهندسة المستوية إلى رسم الهندسة الفضائية :

إن الثقافة العربية - بمفهوم الشريحة العريضة - تشكو الحاجة إلى زاد مكين من مضامين علم الاجتماع ، بل تشكو في غالب الأحيان أوليات التمييز بين علم التاريخ وعلم الإناسة وعلم الاجتماع ، وقد لا تكون في غنى عما يعينها على التمييز بين النظرية الاجتماعية - بكل تشكلاتها البنيوية والوظيفية والتكوينية - ومختلف التطبيقات التي تصدرعن تصور اجتماعي لتحليل الواقع بمنظور اجتماعي : كتحليل الحدث السياسي مثلا أو تحليل الظواهر الثقافية كذلك .

إن سوسيولوجية الثقافة - كسوسيولوجية السياسة - مفاهيم معرفية مستقلة بذاتها استقلالها بمناهجها في الكشف والاستنباط . وليس العربي اليوم في حاجة إلى شيء كحاجته إلى فهم بعض أسرار الوقائع الحيوية في بعدها السياسي أو في بعدها الثقافي ، لذلك سيكون رصيده من المعرفة الدقيقة التي توصل إلى ضبطها علماء الاجتماع بمختلف مدارسهم هي المدخل العلمي لفهم جملة من القضايا والظواهر التي تلتصق بحياته التصاقا شديدا : ابتداءً بمفهوم « الأسرة » وانتهاءً بمفهوم « العمل » - نعني « الشغل » - بعد المرور في الأثناء بمفهوم « المؤسسة » وبمفاهيم الفردي ، والجمعي ، والمركز ، والهامش ، والأنا ، والآخر .



وبعلم الاجتماع - بعد علم التاريخ - يصح لنا أن نناظر علم النفس بل ربما كان أحرى بنا أن نبادر به ، فليكن تأخيره لمزيد الاعتبار .

إن من المعلوم أن التقاء النقد مع علم النفس قد انعقد مبكرا في مجالنا العربي ، وكانت بداياته متقدمة على سلم التنوع والغزارة وتعدد الاستثمارات حتى لكأنّ النقد النفساني قد ولد عندنا في العصر الحديث ناضجا مكتملا أو

مقاربا للاكتمال . ورغم أن نسق تطوره عندنا لم يكن على السرعة التي كان عليها في مدارسه الغربية ولاسيما الفرنسية فإنه قد حظي بمقبولية لم يتنكر لها قارىء النقد العربي ، ولم ينل منها بروز الخلاف المنهجي بين التيارات النقدية التي أزاحت المقوم النفسي من سلم الأولويات المرجعية .

لقد انصاعت الذائقة النقدية عندنا إلى التحليل النفسي في مجال الأدب بحكم ما تهيأ على يد بعض رواد الحركة النقدية منذ بدايات القرن العشرين انطلاقا من الاهتمام بتحليل ظاهرة الفن الأدبي لإدراجه في دائرة الجمال الفني عامة ثم زادتها استساغةً وطراوة إنجازات أعلامٍ يتأبّون عن التصنيف من أمثال طه حسين وعباس محمود العقاد .

وقد نرى سببا آخر أسهم في دوام مقبولية النقد النفسي لدى القارىء العربي ويتمثل في أن بعض نقادنا البارزين قد تفرغوا له ردحا من الزمن ، فتوسلوا به ، وأشاعوا منهجه ، محققين له الرواج والإشعاع من أمثال الصديق الدكتور عز الدين اسماعيل ولكنهم لم يتعاملوا معه من موقع الالتزام : نعني أنهم انتبهوا إليه خلال مسيرتهم الفكرية في لحظة معينة فاكتشفوه ، ثم انتصروا له ولما نبهتهم ظروف أخرى إلى مناهج أخرى تركوه وأقبلوا على غيره ثم نسوا أن يستبطنوا أنفسهم استبطانا معرفيا ليقولوا لنا كيف حصلت النقلة الفكرية وما ثمرتها في نفوسهم وهل دفعوا لها ضريبة من قناعاتهم .

وهكذا نفسر اليوم لِمَ لَمْ تترك حركة النقد النفسي ثقافة نفسية بمعناها العلمي : فقصارى محصولها في ثقافة القارىء العربي بعض المفاهيم التي لا يرقى وعيه بها إلى درجة الامتلاك والتصرف ، ومن بين تلك المفاهيم ـ على سبيل الشاهد ـ انقسام عالم الوجدان لدى الانسان إلى عالم الشعور وعالم اللا شعور ، ومفهوم الإسقاط النفسي ، وربما مفهوم الليبيدو ، أو عقدة أوديب . وكل ذلك في سياق وعي ـ تراه تاما حينا وناقصا أحيانا ـ بأن الفن هو إفراز من إفرازات التأزم فهو لذلك تعبير عن حالٍ قلقة وإفصاح عن وضع فارَقَ توازنه فلم يعد سويا .

وقد يسخو بعض نقادنا فيتعمقون في منهجهم النفسي باحثين من وراء نصوص الأدب على معالم الشخصية ومقومات الإلهام الفني . ومهما كانت بصيرة القارىء العربي ودرجات المواظبة والاستيعاب لديه فإن المعلومة النفسية تظل في

جل الأحوال سجينة سياق الأدب ومدار النقد ، ويكفي أننا في مناخنا العربي لم نتبين بجلاء اختلاف المقاصد باختلاف المسالك عندما ينطلق الناقد من الأحداث التي ترويها تراجم الأدباء وسيرهم فيتجه صوب أشعارهم أو أنثارهم متخذا منها فوانيس كاشفة للخبايا النفسية ، أو عندما ينطلق من نصوص الأدب ـ في المنظوم وفي المنثور ـ ليتأول حقيقة اللغة الأدبية تأولا نفسيا لا يكون مرجع الإقناع فيه إلا إلى ما تساعد اللغة على إحكامه من خلال دلالات ألفاظها وإيحاءات بناها .

إن بوسع خطاب النقد في واقعنا العربي ـ بصرف النظر عن مدى الالتزام ، بهذا المنهج أو ذاك ، وبصرفه أيضا عن مدى الايمان بحدود النظريات النقدية وتفاوت جدواها تبعا لاختلاف الاجناس الادبية ـ أن يحمل ثقافة مستمدة من جوهر علم النفس في ذاته بحيث إذا تلقاها المتلقي لم يأت عليها النسيان بمجرد الانتهاء من قراءة النقد أو ربطه بالنص الإبداعي الذي بني عليه .

والثقافة النفسية من أوكد الضرورات في عالم المعرفة وهي مافتئت تتأكد بإلحاح ضاغط ناهيك أن فهم كثير من محركات الحياة العامة وإدراك خفايا العلاقات البشرية والاجتماعية وفك أسرار الأحداث السياسية قد أمست متوقفة إلى مدى شاسع على تحليل المكونات النفسية .

ولا يعزب على الخطاب النقدي أن يكون مطية تثقيفية تجعل القارىء العربي ملما ببعض الأساسيات فيميز بين علم النفس العام وعلم النفس الخاص بما فيه علم نفس الطفل ، ويميز بين علم النفس النظري وعلم النفس التحليلي وما إليه يتوزع من علم النفس العيادي وعلم النفس العلاجي . ولم لا يكون الأدب من خلال الخطاب النقدي حوله مطية لمعرفة مراتب البحث النفسي في ضفائره المعرفية المتعددة : من علم النفس التربوي إلى علم النفس اللغوي ، ثم إلى علم النفس التجاري ، وربما أيضا إلى علم النفس العسكري وما يحوط به من فهم لمقومات الحرب النفسية .

وهل من حقل من حقول المعرفة اليوم أو هل من وجه من وجوه نشاط الإنسان في عصرنا بوسعه أن يخرج على طائلة الكشف النفسي بكل آلياته الدقيقة ومداخله النافذة : الإعلام والرياضة والتلفزيون وهلم جرا .

وهل من نشاط إنساني بوسعه أن يتمرد على الأدب فيتأبى ، كلا ! فسلطان

الكلمة الشعرية ثابت يأتي على الأشياء فيروضها فتنقاد إليه انصياعا ، وعندئذ يأتي خطاب النقد ليدخل إلى الأشياء من أوسع أبواب الدخول وليحقق الثنائية المطلوبة : أن يكون خطاب ثقافةٍ وخطابَ تثقيف .



إن ميثاق التواصل يعني أننا إذا اتخذنا الأدب أرضا لزراعة المعنى وانتقينا - عند الغراسة وإبان الفلاحة - البذرة الولود على خصيب التربات تعانقت أمام ناظرنا تواصلات متكاملة بقدر ما هي متباينة : تواصل بحكم التداول اللغوي ومرماه الدلالة ، وتواصل بحكم التداول الجمالي ومصبه النقد ، وتواصل بحكم التداول الثقافي ومطافه المعرفة .



# مشكلة المنهج والتوثيق في قراءة:

د. مرزوق بن تنباك

## عبد العزيز بن ناصر المانع

أردد مع الشاعر :

هُمُ نقلوا عَنّي الذي لم أقُلْ به وما آفةُ الأخبار إلَّا رواتُهَا

كنتُ كتبتُ في الجزء العاشر من المجلد الثالث من مجلة « علامات » بحثا عنوانه : « المُتَنَبِّي والتَّوحيد : قراءة ثانية »[1] وكان مناقشة لمقال كان الدكتور مرزوق بن صنيتان بن تنباك قد ألقاه في الندوة التي يقيمها قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الملك سعود بعنوان : « المتنبي والتوحيد » يدور حول تفسير كلمة « التوحيد » الواردة في بيت المُتَنَبِّي :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمي رشَفَاتٍ هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ

وقد أوحى الدكتور مرزوق للقراء الكرام في ذلك البحث الطويل أنه فسَّر البيت تفسيراً جديداً عندما « توصَّلَ » إلى أن معنى تلك الكلمة يعني التَّمر . وقد بينتُ في ذلك البحث الذي نشرته في « علامات » بالأدلة أن الدكتور مرزوقا لم يَأْتِ بجديد في هذا التفسير وأنه مسبوق إليه ، وسقْتُ الشواهد على ذلك من المخطوطات القديمة والكتب الحديثة . ويبدو أنَّ الدكتور مرزوقاً لم يقبل مني هذا الذي قرأه في ذلك البحث ، فطالعَنَا في الجزء الثاني عشر من المجلد الثالث من المجلة نفسها بمقالٍ خطابي عَنْوَنَهُ : « مشكلة المنهج والتحقيق في قراءة د . المانع »[2] . ولا أدري لماذا أدخل « التحقيق » في الموضوع رغم أني لستُ ، فيما كتبت ، محقِّقاً لنص تراثي ، ولكنِّي كنتُ أكتبُ بحثاً متواضعاً ؟! لقد قرأتُ ماكتبه ورأيتُ فيه حرصَه الشَّديد على نَفْي صحة وجود النصوص التي استشهدتُ بها في المصادر التي رجعتُ إليها ، بل والتركيز الشديد على إثبات عدم وجود تلك النصوص في تلك المصادر ومن ثَمَّ استنتجَ الدكتور مرزوق عدم موضوعية « المانع » وعدم صدقه وعدم أمانته فيما كَتَبَهُ عن بحثه ! وما من ريب في أن له الحق ومطلق الحرية في أن يكتب ماشاء ، متى شاءَ ، أين شاءَ ، شريطة

أن يكون هو ملتزماً ومطبقاً لما ينادي به من الموضوعية والصدق والأمانة العلمية والمنهج السليم !

والمصادر التي اعتمدتُ عليها توقَّفَ عندها الدكتور مرزوق ، كلّها ، وحاول نَفْيَ وجود ماورَدَ بها من شواهدَ تدلُّ على سبقها له في تفسير التَّوحيد بالتَّمر وهي :

١ ـ « مُعْجز أحمد » أو شرح ديوان المُتَنَبِّي المنسوب للمعَرِّي : مخطوط المتحف البريطاني .
٢ ـ التَّكملة وشرح الأبيات المُشْكلة للصِّقلي : مطبوع .
٣ ـ شرح ديوان المُتَنَبِّي للوَاحدي : نسخة مخطوطة منه .
٤ ـ شرح ديوان المُتَنَبِّي للتِّبْريزي( ؟ )

وطبيعيٌّ أنه إذا تخلّص من النصوص الواردة في تلك المصادر السابقة له عند القدماء يكون بهذا قد سَبَقهم في تفسير معنى التوحيد في بيت المُتَنَبِّي بالتمر . ويبقَى عليه بعد ذلك أنْ ينفيَ سبقَ المُحْدثين ـ وهم قد سبقوه في هذا أيضاً . ولكنَّ الدكتور مرزوقاً قد وعَدَنا بكتابة بحث آخرَ يزمِعُ أن يُثبت فيه أيضاً سبقَهُ للمُحْدثين ، وإنَّا لمنتظرون ![٣] .

سأناقش هنا موقفَهُ ، بل مدافعته لتلك النصوص القديمة واحداً واحداً وبالترتيب نفسه وحسب ورودها في بحثه ومناقشته لها .

أقول وبالله التَّوفيق :

## أولاً : « معجز أحمد » أو شرح ديوان المتنبي

يقول النصّ : [٤]

« وقيل التوحيد : نوعٌ من أنواع البلح ببلاد الحجاز » .

يزعم الدكتور مرزوق في بحثه أنه عاد إلى نسخة « معجز أحمد » ، مخطوط المتحف البريطاني ، والتي « أحَالَ » الدكتور المانع القراء إلى نَصِّها فلم يجد بها شيئاً .

لنَسْتِمعْ إليه يحدثنا بنفسه : [٥]

« يشهد الله أنني ماكنت أشك في صحة نقله وما خطر ببالي أن يفعل غير ذلك ولكن لما يحدث للنفس من اللوم عند التفريط وجدتني أذهب إلى قسم المخطوطات بالجامعة [ جامعة الملك سعود ] ليطمئن قلبي . . فاستدعيت مخطوطة المتحف البريطاني التي رجع إليها وأحال القراء إلى نصها ولشد ماكانت المفاجأة عندما لم أجد ما أشار إليه فيها » .

ونحن الآن نتحدث عن تفسير كلمة « التوحيد » الواردة في بيت المُتَنَبِّي بالتمر ، أود هنا لو أن الدكتور مرزوقاً يوضِّح للقراء الكرام : في أية صفحة وتحت أية حاشية « نَقَلْتُ » و« رَجَعْتُ » و« أَحَلْتُ القُرَّاءَ » في هذا الموضوع بخَاصَّة ، إلى تلك النسخة من المعجز والموجودة في جامعة الملك سعود ؟

إن الدكتور مرزوقاً يعلم علْمَ اليقين ـ كما أعْلَمُ ـ بأنني لم أحِلْهُ مباشرةً ـ ولو مرة واحدةً ـ إلى مخطوط المعجز بنُسَخِهِ في مسألة تفسير « التَّوحيد » بالتَّمر .

لقد أَحَلْتُهُ !

ولكن لِمَنْ أَحَلْتُهُ ؟

يقول النص في أصل البحث عند « المانع » : (٦)

« وقيل : التوحيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز »

وتقول الإحالة عند « المانع » أيضاً : (٧)

« أبو العلاء ، معجز أحمد : مخطوط المتحف البريطاني نقلاً عن حاشية عند الصقلي ، التكملة ٦١ » .

وتقول الحاشية في الصفحة ٦١ ، وهي حاشية للدكتور أبو سويلم ، محقق التكملة ، ما نصه : (٨)

« وقيل : التوحيد : نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز »

ويشير الدكتور أبو سويلم في حاشيته تلك إلى مصدره فيقول : « معجز أحمد » !

فهل يُعَدّ هذا مني « نَقْلاً » أو « رُجُوعاً » أو « إحَالَةً » إلى مخطوط « معجز أحمد » بجامعة الملك سعود ؟!

أم يعدُّ « نَقْلاً » « ورُجُوعاً » و« وإحَالةً » إلى مَنْ « نَقَلَ » « وَرَجَع » و« أَحَالَ » إلى مخطوط « معجزِ أحمد » وهو الدكتور أبو سويلم ؟ والدكتور أبو سويلم كان ، في الواقع ، يُحيل ، بدوره ، إلى نسخةٍ أخرى للمعجز في المتحف البريطاني أيضاً غير تلك النسخة التي اعتمَدَ عليها « المانع » في بحثه عند

تفسيره التوحيد بالمرأة ( هامش ٣٣ ) ، وذكرَهَا في قائمة مصادرِهِ والمحفوظه نسخة منها في جامعة الملك سعود ![٩]

لكن الدكتورَ مرزوقاً عمِدَ إلى الإحالة المذكورة أعلاه فقسَمَها إلى « نصفين » فأخذ النصفَ الأولَ منها وهو :

«أبو العلاء ، معجز أحمد ، مخطوط المتحف البريطاني » وجعلَهُ وحدَهُ مصدَرَ تفسير التوحيد بالبلح الحجازي ، موهماً القارىء أن هذا « المعجز المذكورَ في تلك الإحالة هو نفسه المذكور في قائمة مصادر « المانع » أيضاً ، مستَغِلّاً شبهة تطابقهما في الاسم والمصدر ، فكلاهما من المتحف البريطاني ، لكنهما في الواقع نسختان مختلفتان كما رأينا وكما سنرى !

ومن ثَمَّ انطلق إلى ذلك المخطوط في الجامعة وقرأه ـ كما يقول ـ مرتين ، في فترتين متفاوتتين ،[١٠] ثم عاد مُعْلِناً أن النصَ الوارد في بحث « المانع » ليس موجوداً في مخطوط جامعة الملك سعود ! !

أقول : لقد صدق الدكتور « هنا » وها أنذا أنادي معه « بأَعْلَى صَوْتي » بأن النص المذكور في بحث « المانع » غير موجود في مخطوط « المعجز » المحفوظ في جامعة الملك سعود لا في الاصل ولا في الحاشية ! وهذا أمر طبيعي جداً لأن الإحالة أصلاً ليست لهذه النسخة فكيف يطالبها الدكتور مرزوق بماليس فيها ؟! إن الإحالة هي للسطرين الثالث والعشرين والرابع والعشرين من الصفحة الواحدة والستين من حاشية كتاب « التَّكملة » للصقلي والتي يحيل فيها محققُهَا ، الدكتور أبو سويلم ، على نسخة أخرى من « معجز أحمد » غير نسخة الجامعة[١١] .

ولقد كنتُ أظنُّ أن الدكتور مرزوقاً قد أحْسَنَ صُنْعاً عندما صور هذه الصفحة من « التَّكملة » ضمن « ملاحق » بحثِهِ لأن ذلك سيوفر على القراء كثيراً من العناء والمشقة في العودة إليها لأنها ، في أصلها ، تحتوي على شرح بيت المُتَنَبِّي :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فيه أَحْلَى من التَّوحِيدِ

كما تحتوي في حاشيتها ـ وهو الأَهَمُّ ـ على الإحالة التي أشار إليها « المانع » في بحثه ، ولكننا عندما نعودُ إلى تلك الصفحة من كتاب « التَّكملة للصِّقلي » ونطابق إلى أي حدٍ كان « المانع » مصيباً في إحالته نَجِدُ عَجَباً من العَجَب ! !

نَجِدُ أن الدكتور مرزوقاً عندما صَوَّر تلك الصفحة ـ وهو أستاذ جامعي أكاديمي ينشر بحثه في « مجلة علمية تقرؤها النخبة المثقفة » ـ قد عبث بتلك الحاشية التي أحال إليها « المانع » عبثاً لايليق بمن هو في مثل مكانته العلمية .

لقد عَمد الدكتور مرزوق ، عندما صوَّر هذه الصفحة ، إلى إخفاء الأسطر الأربعة الأخيرة منها والتي تحتوي على النص الذي أحال « المانع » إليه ، كما تحتوي على نص حاشية المحقق الرابعة على البيت السابع بعد كلمة « خمصانة » من قول المُتَنبِّي :

كُلُّ خُمْصَانَة(٤) أَرَقُّ من الخَمْر بِقَلبٍ أَقْسَى من الجُلْمُودِ

فلا نجدُ تلك الحاشية الرابعة ضمنَ الحواشي في أسفل الصفحة ، كما أن رقم الصفحة وهو « ٦١ » لايظهر في أسفل الصورة أيضاً .

لقد فعلِ الدكتور مرزوق ذلك عامداً متَعَمِّداً كما سنرى !

لقد كنتُ ـ يعلَمُ الله ـ أنوي أنْ أحسِنَ الظنَّ بأخي الدكتور مرزوق وأعدَّ اختفاءَ ذلك الجزء السفلي من تلك الصفحة من أخطاء أجهزة التصوير . ولكني لما توقفتُ عند السطر الثالث والعشرين ورأيتُ بقاءَ النصف الأيمنِ من ذلك السطر واختفاءَ النصف الأيسر منه جزمتُ أن هذا لايمكن أن يكونَ منٍ عمل جهازِ التصوير ، فما عَرَفْنَا ـ حتى الآن على الأقل ـ أجهزةَ تصوير تصور النصفَ الأيمَنَ من السطر وتُخْفِقُ في تَصْوير النصفِ الأيسرِ منه خاصَّة إذا كان ذلك النصفُ المُخْتَفِي هو :

« وقيل : التوحيد : نوعٌ من أنواع البلح ببلاد الحجاز . . . »

وهو النص الذي استشهد به « المانع » « ونَقَلَهُ » و« ورَجَعَ » إليه « وأَحَال القُرَّاءَ » عليه !!!

[ قارن الصورتين « أ » و « ب » المنشورتين ضمن ملاحق هذا البحث ]

لا أدري كيف تجاوز الدكتور مرزوق « منهج التَّوثيق وأَمَانة النَّقْل واحْتِرَام النَّص » وهِيَ المبادىء التي يدعو إليها وينادي بها في بحثه !

ثم لنَسْتَمِعْ إليه في الصفحة الثالثة عشرة من بحثه يشرَحُ لنا « تصوره الذهني » للأمانة العلمية :

« تصوري الذهني لوظيفة التحقيق العلمي وأمانة المحقق في تمحيص الرواية وتقليب وجوه الاحتمال ولاسيما في إرث الأموات الذي يؤتمن عليه الأحياء ويتصدى لتحريره الدارسون العلماء »

ليتَهُ أتْبَعَ القَوْلَ بالعَمَل !

ثم ماذا عن النسخة « البريطانية » الثانية لمخطوط « معجز أحمد » التي اعتمد عليها الدكتور أبو سويلم ؟ أيعرف الدكتور مرزوق عنها شيئاً قبل كتابتِه بحثَهُ ؟

نعم ! يعرفُ عنها الكثير !

لنَسْتِمعْ إليه يتحدَّثُ بنفسِهِ[١٢] :

« . . . وما كدت أفرغ من قراءة المخطوطة [ مخطوطة مكتبة جامعة الملك سعود ] حتى رأيت الدكتور عبدالعزيز المانع يقف امامي ويخبرني بأنه نقل النص عن مخطوطة أخرى ليست موجودة هنا » .

وأقول : لقد صدق « هنا » ! فقد أخبرتُهُ فعلاً بوجود « نسخة أخرى » للمعجز ، بل زدتُ على ذلك فأخبرتُهُ بأن هذه النسخة الأخرى موجودةٌ في مكتبةِ المتحف البريطاني ، لكني لم أزعم « النقل » مباشرة من هذه النسخة بل أحلتُ ـ كما مَرَّ ـ على من نَقَلَ عنها وهو الدكتور أبو سويلم في حاشيتهِ على كتاب « التَّكملة » .

ولكني أسألُ الدكتور مرزوقاً سؤالاً جوهريًّا ، طالما أنه قد أخذ نفسَهُ بالرجوع إلى أصول المخطوطات أو صُوَرِهَا كما يَتَّضح من ملاحق بحثه ، هل راجَعَ الدكتور هذه « المخطوطة الأخرى » والتي « ليست موجودة هنا » في جامعة الملك سعود بعد أن نبهه « المانع » إليها ؟

لا أظن .

ولماذا ؟

لأنه ربما كان يشك في صحة ماروِيتُهُ له عن وجود هذه النسخة الأخرى من « المعجز » في المتحف .

ولكني أجزِمُ أنه يَعْلَمُ ، ومن مصدَرٍ يثقُ به ، بوجود هذه النسخة الأخرى .

لقد عاد الدكتور بنفسه في بحثه إلى المقدمة التي كتبها الدكتور عبدالمجيد دياب ، محقق « معجز أحمد » المطبوع ، وقال لنا التالي[١٣] « وقد ظننت أن الأمر لبِّس علي فعدت إلى المعجز منشوراً بتحقيق الدكتور عبدالمجيد دياب فوجدته قد اعتمد في تحقيقه على عشر مخطوطات له جمعها من مظانها ومنها نُسَختي [ كذا ] المتحف البريطاني : الأولى منسوخة سنة ١٠٧٦ والثانية يظن أنها من القرن التاسع » .

إذاً فالدكتور مرزوق يعلمُ علمَ اليقين بوجود مخطوطَيْن مختلفَيْن في تاريخ النَّسخ محفوظَينْ في مكتبة المتحف البريطاني !

فهل رجَعَ - بعد علمه اليَقيني - إلى هذين المخطوطين ذاتهما ولم يجد بإحداهما شَيْئاً مما أشار إليه الدكتور أبو سويلم في حاشيته ؟

سيقول الدكتور بثقة : نعم ! ويؤكد لنا ذلك بصورَتي المَخْطوطين المُخْتَلفتين اللَّتين نشرَهُمَا على صفحتي ٤٣ ، ٤٤ من بحثه وبكلٍ منهما شرح بيت المُتَنبيِّ عنَ التوحَيد .

وأسائلُ الدكتور مرزوقاً عن صورَتيْ هذين المَخْطوطين : هل هُمَا فِعْلاً صورتان حِقيقيَّتانِ صَحيحتان مُوَثَّقتانِ لمخطوطَيْ « معجز » المتحف البريطاني ؟

سيقول الدكتور بثقة أيضاً : نَعَمْ .

وسأقول بثقة : أشك في ذلك .

وهذا الشك يَرْقى عندي إلى درجة اليقين !

وإيضاح ذلك يحتاج إلى شيء من التفصيل الطويل !

صَوَّرَ لنا الدكتور مرزوق صُورتين مُخْتَلفتين من مخطوط « معجز أحمد » « البريطاني » ، كما يزعم ، الأولى على صفحة ٤٣ وقال عنها ، بخَطِّ يَدِهِ ، على الجانب الأيمن مانصُّه :

« شرح ديوان المتنبي يُسَمَّى معجز أحمد أبي العلاء المعري نسخة المتحف البريطاني ج١ ( ٢٢٨ق ) مصورة لدى جامعة الملك سعود ف ٦٢٥ » .

وكتب على الجانب الأيسر بخَطِّ يَدِه أيضاً : « شرح ديوان المتنبي يسمى معجز أحمد مخطوطة المتحف البريطاني » .

وفي أسفل الصفحة مطبوعاً :

● « شرح ديوان المتنبي للمعري ( المتحف البريطاني ) » .

وعلى الصفحة ٤٤ نشر الدكتور مرزوق صورة « النسخة الثانية » من مخطوط « معجز أحمد » ، وكتب بخَطِّ يده أيضاً على الجانب الأيسر من الصفحة : « معجز أحمد . شرح ديوان المتنبي مصورة عن مخطوط المتحف البريطاني لدى جامعة الإمام عدد ٢٢٨ رقم المخطوط ٤٢٤٦ أدب » .

وفي أسفل الصفحة مطبوعاً :

● « معجز أحمد ( المتحف البريطاني )» .

وخطُّ الصورتين مختلفٌ تماماً مما قد يدلُّ ـ للوهلة الأولى على الأقل ـ على أنهما صورتان للوحَتَيْ مخطُوطَيْ « معجز المتحف البريطاني » . والحق أن هاتين اللَّوحَتَيْن اللَّتين تحويان شرحَ بيت أبي الطَّيب :

يَـتَرَ شَّفْنَ مِـنَ فَمِـي رَشَفَـاتٍ    هُنَّ فيـهِ أَحْـلَى من التَّـوحيـدِ

لاتذكران شيئاً عن تفسير التَّوحيد بالتَّمر إطلاقاً لافي الأصلِ ولا في الحاشية ، وهذا ـ بالطبع ـ مايريد الدكتور مرزوق إثباته ، ومن ثَمَّ إثباتُ عدم دقة بل عدم أمانة « المانع » في « نَقْلِهِ » واحتجاجه « بمعجز أحمد البريطاني » .

ولكني أقف لأتساءل :

هَبْ أن هذا صَحِيحاً وأن « المانع » لم يكن أميناً في النَّقل فماذا عن ذِكْرِ المصادر الأخرى لذلك النص وإحالتِهَا على هذا الذي في مخطوط « معجز المتحف البريطاني » ؟

هذا الدكتور أبو سويلم ، وهو من يعرف الدكتور مرزوق حاشيتَهُ على « التَّكملة » جيداً ـ كما مَرَّ ـ يقول[١٤] : « وقيل : التوحيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز »

ثم يقول في إحالته « معجز أحمد » .

وهذا الدكتور صفاء خلوصي ، عند تحقيقه كتاب « الفَسْر » لابن جني ، يقول في حاشيته رقم ٢٨ من ص ٣٠٨ من الجزء الثاني مفسراً كلمة التوحيد :[١٥] « وقد أثارت عبارة أحلى من التوحيد كثيراً من النقاش فقد رويت أحلى من التأييد . وقيل : بل يقصد نوعاً من التمر يُعْرَف بتمر التوحيد . . ويقول المعري في « معجز أحمد » : « وهذا أحد مانسب المتنبي لأجله إلى الكفر ، وقيل : التوحيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز وهو التمر الصغير » .

والدكتور مرزوق يعرف هذا المصدر جيداً أيضاً ، وقد رجع إليه في بحثه الأخير ورجع إلى هذه الصفحة نفسها من « الفَسْر » وأشكُّ أنه لم يطَّلع على هذه الحاشية للدكتور خلوصي فكيف لم يَتَنَبَّهْ إلى ذلك المصدر الذي أحال إليه محقق الكتاب[١٦] ؟!

أستغربُ أن يقومَ هذان المحقّقان بفرية كهذه فيُحِيلاَ القارىء إلى نص في

مخطوط « معجز أحمد » في المتحف البريطاني ، ثم نذهب إلى ذلك المخطوط فلا نَجِدُ فيه النصَّ لا في الأصل ولا في الحاشية ، بل نجِدُهُ خلْواً منه كما وجدَهُ الدكتور مرزوق في مُصَوَّرَتَيْهِ على صفحتي ٤٣ ، ٤٤ .

إني لا أشكُّ في صدقِ هذينِ من المُحَقِّقين الفَاضِلَيْنْ ولكني أشكُّ في صحة ، بل أجزِمُ بعدم صحة الصورتَيْنْ اللَّتين نَشَرَهُما الدكتور مرزوق ضمن ملاحق بحثه .

فلا الصورةُ الأولى منهما صورةُ النسخة الأولى للمعجز في المتحف .

ولا الصورة الثانية منهما صورة النسخة الثانية للمعجز في المتحف أيضاً .

إنَّهما صُورَتَانِ مُزَوَّرتان !!

وسأثبت ذلك بالدليل والبرهان !

لنَبْدأْ بصورة اللوحة الأولى ، وهي المنشورةُ - كما مَرَّ - على صفحة ٤٣ من بحث الدكتور مرزوق والتي تُمَثِّلُ - كما ينصُّ بخَطِّ يدهِ - صورة مخطوط المتحف المحفوظة في مكتبة جامعة الملك سعود .

يقول الدكتور الكريم[١٧] « ... عدت إلى مخطوطة المتحف البريطاني المصورة في مكتبة الجامعة مرة أخرى وإذا نصها كالتالي :

« إن هذه النسوة يمصصن من فمي مصات لميلهن إليَّ ، هن يعني الرشفات في فمي أحلى من حلاوة التوحيد في فم الموحد وهو الإقرار بوحدانية الله تعالى وهذا أحد مانسب المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل الرشف أحلى من التوحيد وروي هو فيه حلاوة التوحيد يعني للترشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا أخف من الأول وقيل إنه توحيد المعشوق لعاشقه أي قوله أنت واحدى عند إقباله على وصاله من دون أن يعرف غيره فهذا أحلى مايكون للعاشق إذا كان صاحبه لايعرف سواه ولايقول إلا به وإذا فعل ذلك فقد وحده فكأنه يقول : هنَّ في الفم أحلى من هذا التوحيد » .

ثم يحيلُنا الدكتور مرزوق في حاشيته رقم ١٤ فيقول[١٨] :

« معجز أحمد ، شرح ديوان المتنبي ، المؤلف أبو العلاء ، مصورة عن مخطوطة المتحف البريطاني محفوظة بجامعة الملك سعود ، تاريخ النسخ ١٠٧٧ ، الورقة « ١٦ » رقم ف ٦٢٥ »

ثم يصور لنا على صفحة ٤٣ من بحثه مانتوقعُ أنه صورة الورقة ١٦/أ من المخطوط « ف ٦٢٥ » بالجامعة كما ذكر بجانبها .

لنَقْرَأْ ماوَرِدَ في هذه الورقة المصورة ؛ يقول النص :

« إن هذه النسوة يمصصن في فمي مصات هن في فمي أحلى من التوحيد في قلب الموحد وهو المقر بوحدانية الله تعالى وهذا أحد مانسب المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل الترشف أحلى من التوحيد ، وروي هو فيه حلاوة التوحيد يعني للترشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا أخف من الأول ، وقيل : إنه المعشوق بعاشقه أي قوله أنت واحدي عند إقباله على وصاله من دون أن يعرف غيره فلهذا أحلى مايكون للعاشق إذا كان معشوقه لايعرف سواه ولايقول إلاَّ به ، وإذا فعل ذلك فقد وحده فكأنه يقول : هُنَّ في الفم أحلى من هذا التوحيد » .

لوعاد القارىء الكريم فقارنَ بين النَّصين فماذا سيجد ؟

سيجد أنهما نَصَّان مختلفان في الألفاظ !

فكيف وقع هذا الاختلاف مع أن مصدرهما واحد كما يزعم الدكتور مرزوق ؟

هذا أيضاً يحتاج إلى شيء من التفصيل :

يحتفظ المتحف البريطاني بالمخطوطَيْن من « معجز أحمد » تحت رقمَيْن مختلفَيْن[١٩] :

١ ـ رقم المخطوط الأول : ( الإضافات ٧٥٤٩ ) ، الجزء الأول ، في ٢٢٨ ورقة ، منسوخ سنة ١٠٧٦ هـ ، وتوجد صورة من هذا المخطوط في دار الكتب المصرية بالقاهرة تحت رقم ٤٢٤٦ أدب .

٢ ـ رقم المخطوط الثاني بالمتحف : ( الإضافات ٧٥٥١ ) وهو غير مؤرخ النسخ وتوجد صورة من هذا المخطوط أيضاً في دار الكتب المصرية بالقاهرة تحت رقم ٤٢٤٠ أدب .

وتحتفظ كلٌّ من مكتبة جامعة الملك سعود وجامعة الإمام بنسخة مصورة من المخطوط الأول مأخوذة عن نسخة دار الكتب المصرية ذات الرقم ٤٢٤٦ أدب .

أمَّا المخطوط الثاني من « المعجز » والذي يحتوي على « النص المزعوم » فلا توجد منه صورة لا في جامعة الملك سعود ولا في جامعة الإمام .

ولكي أزيدَ الأمرَ وضوحاً لدى القارىء الكريم أذكرُ هنا أوجُهَ التطابُق الكلِّي بين لوحَتَيْ نسختَيْ المخطوطَيْن الحقيقيَّين لدى الجامعتَيْن :

١ ـ كلتَاهُمَا مصوَّرتان من معهد المخَطوطات التَّابع لجامعة الدول العربية ( فلم رقم ٢٠٥ / ٢٠٦ إعادة ) والمعهدُ ، بدوره ، صوَّر المخطوط عن نسخة دار الكتب المصرية المحفوظة تحت رقم ٤٢٤٦ أدب ، ودار الكتب صَوَّرَتْ نسختَهَا عن مخطوط المتحف البريطاني .

٢ ـ كلتَاهُمَا تَمثِّلان الجزءَ الأول من « معجز أحمد » .

٣ ـ كلتَاهُمَا تقعَانِ في ٢٢٨ ورقة .

٤ـ كلتَاهُمَا تحتويان في كل وجهٍ على ٢٥ سطراً .

٥ ـ كلتَاهُمَا منسوختَان عام ١٠٧٧ هـ كما تنص بطاقة المعلومات الملحقة ببداية كل فلم ( والصواب ١٠٧٦ هـ كما ينصُّ المخطوطُ في آخره ) .

٦ ـ كلتَاهُمَا بخطٍّ ناسخٍ واحدٍ هو يوسفُ بن سليمان النَّقَّاش الحَنَفي الشَّامي .

٧ ـ كلتَاهُمَا كُتِبَتَا بخَطٍّ نسخيٍّ .

٨ ـ كلتَاهُمَا يقعُ بيتُ المُتَنبيِّ وشرحُهُ فيهما في الورقة ١٦ /أ والتي تبدأ بجملة « يلي هذا المكان » وتَنْتهي بالبيت :

ذاتُ فَـرْعٍ كـأنمـا ضَـرَبَ العَنْـ ـبـرُ فـيـه بمـاءِ ورْدٍ وعَـودِ

٩ ـ كلتَاهُمَا يبدأ بيت المتنبي وشرحه فيهما بالسطر الثانى عشر وينتهي بآخر السطر التاسع عشر .

١٠ ـ كلتَاهُمَا نَجِدُ في حاشيتِهِ اليُسري أمامَ السطر الرابع كلمة « ورا » .

[ قارن الصور « ط » و « و » و « ح » من الملاحق ] .

إنهما ، إذاً ، صورتان لمخطوطٍ واحد !

وعلى هذا لايمكن ، إذاً ، أن تكونَ الصورةُ التي نشرَهَا الدكتور مرزوق على صفحة ٤٣ هي الصورةُ الحقيقيةُ لنسخة جامعة الملك سعود إطلاقاً ، لأنها

لوكانت الصورةَ الحقيقية فعلاً لكانت نسخة مكررة من صورة نسخة جامعة الإمام التي نَشَرها على صفحة ٤٤ !

ولو لم يصوِّرْ لنا الدكتور مرزوق إلا صورة مخطوط جامعة الملك سعود التي رجع إليها لظهَرَ أمام قارىء بحثه ملوماً لأنه لم يَطَّلع على النسخة الثانية من مخطوطي المتحف « للمعجز » والتي تحتوي على ذلك النص « المزعوم » !

فماذا فَعَل الدكتور مرزوق ليتخلَّص من هذا الحرج العلمي ؟

يحتفظ قسم المخطوطات بمكتبة جامعة الملك سعود ، أيضاً ، بنسخة من « المعجز » ( برقم ف ١٠٠٢ ) يعود أصلها إلى مكتبة « قَوَله » بدار الكتب المصرية ، وقد استفاد الدكتور مرزوق منها فائدة عظيمة ، إذ عمد ـ بكل شجاعة علمية ـ إلى اللوحة ١٣ /ب من هذا المخطوط وهي اللوحة التي تحتوي على بيت أبي الطِّيب وشرحه :

يَـتَرَ شَّفنَ مـن فَمِـي رَشَفَـاتٍ هُنَّ فيـه أَحْـلَى من التَّـوحيـد

فصوَّرها ونشَرَها على صفحة ٤٣ من بحثه على أنها صورة اللوحة رقم ١٦ / أ من نسخة جامعة الملك سعود من مخطوط « معجز المتحف البريطاني » الأولى التي نقل منها النص في أصل بحثه وأحال إليها في هامشه رقم ١٤ . ولم يَكْتَفِ الدكتور مرزوق بهذا بل دوَّنَ بجانبها الأيمن ، بخط يده ، معلومات تلك النسخة البريطانية ، ورقم حفظها بالجامعة وهو ف ٦٢٥ ! [ قارن الصورتين « د » و« هـ » من الملاحق ] .

وبهذا يكون الدكتور مرزوق قد أوهم القارىء بأنه قد أطلعه على إحدى نُسْخَتَيْ « المعجز » البريطانيتين وبقيت الثانية .

ونسأل الدكتور مرزوقاً سؤالاً آخر ، بعد اطِّلاعه وإطْلاَع القرَّاء على تلك النسخة الأولى :

وهل اطَّلعتَ على نسخة المتحف البريطاني الثانية ؟

فيجِيبُك بحثهُ أيضاً بكل ثقة : نَعَمْ ! ويصور لك على صفحة ٤٤ صورة نسخة جامعة الإمام ، وهي نسخةٌ مكررةٌ ـ كما نعلَمُ ـ للنسخة الأولى « الحقيقية » وهي نسخة جامعة الملك سعود « ف ٦٢٥ » التي أخفاها ، وليست صورة لنسخة « المعجز » البريطانية الثانية على الاطلاق ! [ قارن الصورتين

« ز » و« و » ثم « ح » من الملاحق ]

وقد يتساءل القارىء الكريم فيقول : ولكن مرزوقاً لم يدَّعِ أو يزعمْ بأي جانب من جوانب صورة نسخة جامعة الإمام بأنها « نسخة المتحف البريطاني الثانية » من « معجز أحمد » فكيف ننسبُ إليه مالم يَقُلْهُ ؟

وأقولُ : والقارىء الكريم محقٌّ في هذا فمرزوق لم يذكر ذلك بأي جانب من جوانب صورة نسخة جامعة الإمام ، ولكنه عندما ذكَرَ تلك النسخة من ذلك المخطوط ضمن قائمة مصادره قال مانصه [٢٠] : « . . . شرح ديوان المتنبي « المسمى بمعجز احمد » .

. . . .

مخطوطة مصورة عن نسخة المتحف البريطاني الثانية لدى جامعة الإمام محمد ابن سعود بالرياض . . » ! !

ولكي « تَخْتَفِيَ » معالم « النسخة الثانية » ذات النص « المزعوم » وقع الدكتور مرزوق في كثير من المزالق أهمها :

١ ـ جَعَل رقم نسخة جامعة الإمام هو « ٤٢٤٦ أدب » في حين أن رقمها الحقيقي في فهارس الجامعة هو « ٨٧٥٩ ف » أما الرقم الذي ذكره فهو رقم صورة نسخة المخطوط في دار الكتب المصرية كما مر .

٢ ـ ذَكَر تحت الصورتين المنشورتين على صفحتي ٤٣ ، ٤٤ أن كلا منهما « نسخة المتحف البريطاني » لكنه لم يحدِّد أيتهما صورة « النسخة الأولى » وأيتهما صورة « النسخة الثانية » لكنه في مَسرْد قائمة مصادره يذكر « على استحياء » أن نسخة جامعة الإمام هي « نسخة المتحف البريطاني الثانية » .

وهي قطعاً ليسَت هي !

٣ ـ لو أعاد القارىء الكريم قراءة بحث الدكتور مرزوق لوجد أنه لم يستخدم نسخة جامعة الإمام في بحثِهِ إطلاقاً ، ولم يشر إليها في حاشية واحدة من حواشيه ، وذلك لأنه يعلَمُ ، ونعلَمُ ، أنها لاتزيد عن كونها نسخة أخرى مثل نسخة جامعة الملك سعود !

٤ ـ ذَكَر الدكتور مرزوق بجانب لوحة نسخة « قَوَلَة » التي نشرها على صفحة ٤٣ ، معلومات نسخة جامعة الملك سعود من « معجز المتحف » فقال :

« ج١ ( ٢٢٨ ق ) ٢٥ » .

وأسألُ الدكتورَ مرزوقاً : إلى أيِّ شيء يرمز الرقم « ٢٥ » ؟

يقول فهرسُ مَخْطوطات جامعة الملك سعود عن مخطوطها هذا : « ج ١ ( ٢٢٨ ق ) ٢٥ س » لكن الدكتورَ الكريمَ حذَفَ الرمزَ وهو حرف السين ( س ) وأبقَى الرقم . وهذا الحرفُ ، كما هو معلوم ، هو رمز للأسطر في لوحاتِ المخَطْوطات . وقد حذَفَهُ الدكتور لأنه قد يُنَبِّهُ القارىء إلى عدد أسْطُر اللوحة التي أمامَهُ ، وهي لوحة مكتبة « قَوَلَة » إذ أن عدَدَ أسطُرِهَا هو « ٢٧ » لا « ٢٥ » سطراً كما دَوَّنَ بجانبها !

٥ ـ ذَكَر الدكتور مرزوق بجانب لوحة نسخة جامعة الملك سعود « المزعومة » أن عدد اوراقها هو ( ٢٢٨ ق ) ثم ذكر بجانب نسخة جامعة الإمام : ( عدد ٢٢٨ ) ، وهو عدد اوراقها أيضاً .

أليس هذا تصادفاً عجيباً غريباً !

ولكن الغرابة والعجب تزولان ، وقد عرفنا السبب !

وهكذا يتَّضح لنا بعد هذا التفصيلِ أن الدكتور مرزوقاً عندما « استدْعَى » مخطوطات « معجز أحمد » لم يرجِعْ بتاتاً إلى نسخة المتحف البريطاني الثانية حتى وإن زَعَمَ ذلك بمصَوَّرتهِ التي نشرها على الصفحة « ٤٤ » من بحثه !

كما أنه لم يصوِّرْ لنا الصورة الحقيقية للوحة نسخة جامعة الملك سعود رقم « ف ٦٢٥ » حتى وإن زَعَمَ ذلك على صفحة « ٤٣ » من بحثه !

[ وتتضح دقة مامَرَّ تفصيلُهُ عند مقارنَتِهِ جميعاً بالصور المُوثَّقَة المنشورة ضمن ملاحق هذا البحث وهي الصور ذات الرموز : ج د هـ ز ح ط ي ك ] .

## وبعد :

كيفَ تجاوَزَ الدكتور مرزوق « مَنْهَجَ التَّوثيق وأمانة النَّقْل واحترام النَّص » !! وهي المبادىء التي ينادي بها ويدعو إليها في بحثه !

ثم لنَسْتَمِعْ إليه يُنَظِّرُ فيقول(٢١) :

« إن الواجب على من يشتغلون بتراث الأمة ويحققونه وينشرونه على الناس هو التجرد من أغراض الذات وأهواء النفس والبحث عن الحقيقة وتحري الدقة والأمانة فيما ينقلونه وهم مؤتمنون على علم ذهب أهله وتركوه أمانة في أعناقهم » !

ليت الدكتور مرزوقاً أتْبَعَ القَوْلَ بالعَمَل !

وَلنَعُد الآن إلى البحث عن نسخة المتحف البريطاني « الثانية » من « المعجز » ، فأين هي هذه النسخة ؟

لقد « استدعَيْتُ » صورة نسخة المتحف البريطاني « الثانية الحقيقية » من المتحف البريطاني نفسه فماذا وجدتُ ؟

لقد وجدتُ أن إحالة كُلٍّ من الدكتور صفاء خلوصي في حاشيته ، عند تحقيقه كتاب « الفَسْر » لابن جِنّي ، وإحالة الدكتور أنور أبو سُويلم في حاشيته على الصقلي ، عند تحقيقه كتاب « التَّكملة » ، هما إحالتان صحيحتان .

يقول النص في الورقة ١٣ /أ :

« وقيل التَّوحيد نوعٌ من أنواع البلح ببلاد الحجاز ، وهو التَّمْر الصَّغير ، وهذا قولٌ ضَعيف » .

فماذا يرى الدكتور مرزوق بعد هذا ؟

سيقول : إن النَّص الموجودَ على تلك الورقة من « معجز أحمد » ليس للمَعَرِّي .

وأنَا أوافقه على هذا وأنادي معَهُ « بَأعْلَى صَوْتي » بأن النص ليس للمَعَرِّي ! بل أقول إن هذا « المعجز » كلُّهُ ليس للمَعَرِّي ! ، وهذا خلاف ماكنت أعتقدهُ عندما ألقيتُ بَحْـ ي في شعبان عام ١٤١٣هـ ، وموافقٌ لما أعتقدُهُ بعدما نَشَرْتُ ما نَشَرْتُ عن هذا « المعجز » في اواسط عام ١٤١٤هـ .

والدكتور مرزوق يعرف ذلك جيداً .

ومهما يكن من من أمر فإن وجودَ « النص » في هذا « المعجز » يثبت صحة كل الإحالات إليه وينفي كونَهُ « نصاً مَزْعوماً » .

وسأذهبُ إلى أبعدَ من هذا وأقولُ : إن هذا النصَّ ليس من أصل المخطوط أيضاً بل هو حاشيةٌ عليه ، ولكنهما ، الأصل والحاشية ، بخط ناسخٍ واحدٍ وبخطٍّ نَسْخيٍّ واحد .

بل سأذهبُ إلى أبعدَ من هذا وأفترض أن ناسخَ الكتاب والحاشية هو المؤلف الحقيقي لذلك « المعجز » .

والدكتور مرزوق يعلمُ ـ كما أعلمُ بأن الدكتور عبدالمجيد دياب قد قدر

تاريخ نسخ هذا المخطوط فقال بأنه[٢٢] : « يعود إلى القرن التاسع تقريباً ؛ رجَّحَ ذلك ذوو الخبرة بالخطوط » .

وإذا كان هذا المخطوط من خطوط القرن التاسع الهجري ؛ أَيْ منذُ مايقرب من ست مئة سنة !

وإذا كان هذا التفسير للتَّوحيد معروفاً منذ ذلك الوقت لدى العُلماء ؛ بل لدى العامة منهم كالنساخ ، وناسخ هذا الكتاب قد يكون أحدهم ، فهل ـ بعد هذا ـ يخالفني الدكتور مرزوق القول بأنه مسبوقٌ إلى تفسير كلمة التوحيد في بيت المُتَنبيِّ بالتَّمر ؟!

بل سأذهب إلى أبعد من هذا وأُرُجِّحُ رأي الدكتور فؤاد سزكين في القول بأن خطَّ هذا المخطوط يعود إلى القرن الحادي عشر[٢٣] .

وإذا كان هذا النصُّ معروفاً منذ ذلك الوقت أيضاً لدى العلماء ؛ بل لدى العامَّة منهم كالنُّسَّاخ ، وناسخُ هذا الكتاب قد يكون أَحَدَهُمْ ، فهَلْ ـ بعد هذا ـ يخالفني الدكتور مرزوق القول بأنه مسبوقٌ إلى تفسير كلمة التَّوحيد الواردة في بيت المُتَنَبيِّ بالتَّمر منذ مايقرب من أربع مئة سنة !!

بل سأذهُب إلى أبعدَ من هذا وأقولُ : إن على مَخْطوط هذا « المعجز » تهميشاتٌ أخرى مكتوبةٌ بخطٍّ فارسيٍّ حديث يختلف عن خط نص « التَّوحيد والتَّمر » النَّسْخي .

وسأتغَاضَي عن ذلك الاختلاف وسأفترض أن نصَّ « التَّوحيد والتَّمر » هو أحد حواشي أو هوامش ذلك المهمش الآخر المكتوبة بذلك الخط الفارسي الحديث .

فمن هو هذا المُهَمِّش ؟

إنه عالمٌ مشهورٌ[٢٤] :

إنه « محمد بن الحسن السمان الحموي ؛ أديبٌ شاعرٌ مشاركٌ في بعض العلوم . وُلد في حَماة ونَشأ بها وأوفد إلى تركيا فتعلَّم اللغة التركية وعادَ إلى حَماة ثم رحلَ إلى القسطنطينية لطلب العلم ، وجاء إلى مصرَ ودخل الأزهر وتخرج به . ثم رحل إلى الأناضول وزار أكثر البلاد اليونانية وعاد إلى حماه وعُيِّن مديراً لمدرسة الهداية وأميناً لمكتبة الكيلاني وتُوفي بحماة .

من آثاره : ديوان الحمويات ، أنوارُ الاثير ، الأربعون الحَموية ، مُعْجم الأديبات الشَّاعرات ، توفي عام ١٣٥٤هـ » .

ووفاةُ هذا المُهَمِّش العالم كانت ـ تأكيداً ـ قبل كتابة الدكتور مرزوق بحثه عن « المَتَنبيِّ والتَّوحيد » .

فهل يخالفني الدكتور ـ بعد هذا ـ القول بأنه مسبوق إلى تفسير كلمة التَّوحيد ، الواردة في بيت المُتَنبيِّ ، بالتّمر ؟

## ثانياً : كتاب « التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان المتنبي » للصقلي

يقول الدكتور مرزوق[٢٥] :

« ثم رجعتُ إلى النصف الآخر في الإحالة وهو إشارته إلى الحاشية عند الصقلي في التكملة وهو محقق منشور . . وليس فيه ذكر للبلح المزعوم ببلاد الحجاز أيضاً . كما أن الحاشية التي أحال إليها الدكتور عبدالعزيز قائلاً : نقلاً عن حاشية عند الصقلي ليست عند الصقلي ولكنها لمحقق التكملة الدكتور أنور أبو سويلم وهو رجل يعيش معنا اليوم ، ولا يخفي على الدكتور عبدالعزيز ولا علينا الفرق بين حاشية عند الصقلي كما أشار ودلس في إحالته رقم ٩ وحاشية على كتاب الصقلي لمحققه أنور أبو سويلم والفرق بين دلالة النصين لا يخفي على أحد » .

« وللمانع » على هذا النَّص مداخل كثيرة أهمُّها :

١ ـ نص الإحالة التي يشير إليها الدكتور كاملة « بنِصْفَيْهَا » هي كما مرَّ :

« أبو العلاء ، معجز أحمد : مخطوط المتحف البريطاني نقلا عن حاشية عند الصقلي التكملة ٦١ » .

٢ ـ هذه الإحالة أراد لها « المانع » أن تكون كُلًّا واحداً لا أن تُقَسَّمَ إلى « نصفين » حسب هَوى الباحث الكريم ، فنص « التوحيد والتمر » نص ورد في « معجز أحمد » المحفوظ في المتحف البريطاني ، والإحالة إلى هذه النسخة مأخوذة « نقلاً عن حاشية عند الصقلي » فالنصف الأول من الإحالة معتمد على النِّصف الثَّاني مرتبط به .

٣ ـ ثم يقول الدكتور مرزوق : « إنَّ الحاشية التي أحال اليها الدكتور عبدالعزيز ليست عند الصقلي ولكنها لمحقق التكملة الدكتور أبو سويلم » .

## وأقول :

أ ـ أين تلك الحاشية التي تُفسِّرُ التَّوحيد ببلح الحجاز والتي « أحال اليها الدكتور عبدالعزيز » والتي ينفيها الدكتور مرزوق عن الصِّقلي ويثبتها لمحقق التَّكملة ؟ لقد بحْثَنا عنها في صفحة ٦١ التي نشرها الدكتور ضمن ملاحق بحثه فلم نجدها ! فكيف اختفت ؟ لم هذا التناقض بين أقوال الدكتور مرزوق هنا وأفعاله هناك ؟ !

ب ـ أنا مع الدكتور مرزوق بأن عبارة « عند الصقلي » عبارة فيها شيء من الإلباس وأنه ينبغي أن تكون العبارة الأصح : « على الصقلي » وأعِدُهُ أنْ أصَحِّح ذلك عند إعادة نشرِ البحث الأول إن شاء الله .

جـ ـ ولكن : هل حقاً يخفي على الدكتور مرزوق ماقصده « المانع » في بحثه ؟ وهل حاول الأخير ، حقاً ، أن ينسب الحاشية إلى أصْل كتاب الصِّقلي ؟

## رُبَّمَا !

ولكن قبل أن تُقَررِّ ونحكم على « المانع » بالتَّدليس ألا يُستحسن أن نقرأ ماورد في أصل بحثه ونرى ماذا أحال إلى « الإحالة رقم ٩ » التي يزعم الدكتور مرزوق أنها مُدَلِّسةٌ عندما قال « ودَلَّس في احالته رقم ٩ » ؟

يقول « المانع » وهو يُعَدِّدَ من سبقُوا الدكتور مرزوقاً وذكروا التَّوحيد مفسَّراً بالتَّمر[٢٦] :

( . . . . . وذكرهُ الدكتور أنور أبو سويلم في حاشية على البيت عند تحقيقه لكتاب « التَّكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب للصقلي المغربي مستشهداً أيضاً بتفسير المعري »[٩] .

ثم تأتي الإحالة بطبيعة الحال[٢٧] : «( ٩ ) الصقلي ، التكملة ، ٦١ » .

« فالمانع » في أصل بحثه لم يقل : « وذكره الصِّقلي . . » وإنما قال « وذكره الدكتور أنور أبو سويلم . . » .

فهل هذه الحاشية ، في نظر القارىء الكريم ، منسوبة ، عند « المانع » ، للصقلي في أصل كتاب « التَّكملة » أم للدكتور « أبو سويلم » في حواشيه على كتاب التَّكملة ؟

وهل يجد القارىء الكريم في هذا تدليساً كما يزعم الدكتور مرزوق ؟

٤ ـ وما دُمْنا الآن نتحدث عن « التَّدليس » أقول : إذا كان « المانع » قد أحال إلى « حاشية عند الصقلي ، التَّكملة ٦١ » وهو حتماً يقصد الإحالة إلى : « حاشية على الصقلي ، التكملة ٦١ » وعدّ الدكتور مرزوق ذلك منه تدليساً ، وهو ، بطبيعة الحال ، ليس كذلك ، كما تبينَّ فيما مَرَّ ، فما رأيه إذا قلتُ له إنه ارتكب تدليساً حقيقياً لاشبهة فيه عند ماكتب بحثهُ عن « المتنبي والتوحيد » ؟! .

يتحدَّث الدكتور مرزوق في الصفحة الثامنة من بحثه المشار إليه عن أبي حَيَّان التَّوحيدي فيقول[٢٨] : « يقول مترجمو أبي حيان : أبو حيان التَّوحيدي بالحاء المهملة نسبة إلى نوع من التمر يسمى التوحيد » ثم يحيلنا إلى كتاب ياقوت الحموي : « معجم الأدباء » ، الجزء الخامس عشر ، الصفحة الخامسة منه ، فنذهب إلى ذلك الجزء ونذهب إلى تلك الصفحة التي أحالنا إليها الدكتور مرزوق ، ونجدُ ترجمة أبي حَيَّان بها لكنها لاتذكر من قريب ولا بعيد ذلك الضبط لاسمه ، كما أنها لاتذكر من قريب ولابعيد أن أبا حَيَّان لحقهُ هذا اللقب « نسبة إلى نوع من التَّمر يسمى التوحيد » !

أليس هذا تدليساً على ياقوت في معجمه ؟

نعم ! توجدُ في أسفل الصفحة نفسها « حاشية عند ياقوت » أو على الأصح « على ياقوت » تقول[٢٩] :

« أبو حَيَّان التَّوحيدي بالحاء المهملة نسبة إلى نوع من التمر يسمى التَّوحيدي » ، ولكن هذه الحاشية ليسَتْ عند ياقوت في أصل معجمه ، كما « دلَّس » مرزوق ، ولكنها لمحقق « المعجم » الدكتور رفاعي ، وهو رجلٌ كان يعيش معنا إلى وقت قريب ، يحيل فيها إلى كتاب « بغية الوعاة » للسيوطي ، تماماً كما أحال الدكتور أبو سويلم في حاشيته إلى « معجز أحمد » ، ولا يخفَي على الدكتور مرزوق ولاعلينا الفرق بين نص عند ياقوت في أصل معجمه كما أشار ودلس في إحالته رقم ( ١ ) في الصفحة الثامنة من بحثه ، وحاشية على كتاب

معجم الأدباء لمحققه الدكتور رفاعي والفرق بين دلالة النصين لايخفي على أحد !

ثم يضيف الدكتور مرزوق إلى هذا التَّدليس تَدْليساً آخر فهو في حاشيته هذه عن « التَّوحيدي » يحيلنا إلى الجزء الخامس عشر من كتاب « معجم الأدباء » ونذهبُ إلى قائمة مصادر بحثه فنجد أنه يثبت فيها طبعة المستشرق مرجوليوث وهي طبعة ـ كما يعلم كل من له علاقة بهذا الكتاب ـ تقع في سبعة أجزاء ليس غير ! وحتى عندما نعود إلى ترجمة « التَّوحيدي » في طبعه مرجوليوث لانجد هذا الخبر لافي أصل الكتاب ولافي الحاشية[٣٠] وهذا طبيعيٌّ لأن الحاشية للدكتور رفاعي ، وهي موجودة في الصفحة الخامسة من الجزء الخامس عشر من طبعته التي تقع في عشرين جزءًا .

وتدليسٌ ثالثٌ في إحالة الدكتور مرزوق هذه فهو بعد أنْ أحال القارىء حول لقب أبي حَيَّان التَّوحيدي إلى « معجم الأدباء » ، الجزء الخامس عشر ، أحاله أيضاً إلى « لسان العرب » ، مادة « تمر » ، ونذهب إلى هذه المادة في « اللسان » « فلا نجدُ فيها ذكراً لأبي حَيَّان التَّوحيدي ولاحتى للتَّوحيدي ، وهو أحد أنواع التَّمر ، لامن قَريب ولا من بَعيد !![٣١] .

ولكنَّني سأحملُ تدليساته تلك كلها على محمل حسن الظَّن .

٥ ـ هل صحيحٌ مايزعمه الدكتور مرزوق من أن حاشية الدكتور أبو سويلم على كتاب « التَّكملة » هي حاشية « لرجل يعيش معنا » أم أنها حاشية لمحدث يعيش معنا يحيل على نَصٍّ قديم ؟ الحقُّ ، كما نعلمُ ، أن هذه الحاشية نقلها رجل « يعيش معنا اليوم » من مصدر مخطوط أحالنا إليه هو « معجز أحمد » ولكن الدكتور مرزوقاً ، فيما أزعُمُ ، أراد أن يتخلَّص من هذا النص الوارد في حاشية « التكملة » والذي يذكر « البلحِ في بلاد الحجاز » وذلك لكي يتمَّ له ما أراد من استبعاد النصوص القديمة وضمِّ الدكتور « أبو سويلم وحاشيته » إلى زمرة المُحْدثين الذين وعدنا الدكتور مرزوق بأنه سيكتب عنهم .

أين هو « منهج التَّوثيق وأمانة النَّقل واحترام النَّص » وهي المبادىء التي يدعو إليها الدكتور مرزوق وينادي بها في بحثه ؟

## ثالثا : « شرح ديوان المتنبي » للواحدى :

يقول عنه الدكتور مرزوق وعن استشهاد «المانع» به مايلي : (٣٢)

«ونعود إلى إحالات الدكتور عبدالعزيز حيث ننتقل إلى نص آخر وإحالة أخرى إذ يقول : «ونجد تعليقًا على نسخة مخطوطة مكتوبة سنة ٧٢٠ من شرح ديوان المتنبى للإمام الوَاحدي هذا نصُّهُ : التَّوحيد «الأصح أنه تَمْرٌ بالبَصرة ذكيٌّ جداً» .

ثم يعودُ الدكتور مرزوق ، مَرَّة أخرى ، إلى مكتبة جامعة الملك سعود «ويَستدْعي» نسخةً من المخطوطة الأصلية المحفوظة من شرحِ الواحدي في تلك المكتبة تحت رقم ٣٦٩٧ ، وينقل النصِ الذي وجدَهُ بها وينشرُه فى بَحثهِ ، وبهذا يُدِّللُ للقارىء الكريم على أن هذا الشرح لايحوي هذا «التَّعليق» الذي ذَكَرَهُ «المانع» فى بَحثهِ !

وأنا معه أنادي أيضًا «بأَعْلَى صَوْتي» بأن تلك النسخة التى رجع إليها الدكتور مرزوق لاتحوي التعليقَ الذي ذَكَرَهُ «المانع» فِي بُحثهِ !

مشكلةُ الدكتور مرزوق أنه يظن أن كلَّ مخطوطات الدنيا ، والمُتَنَبِّي بِخَاصَّة ، مجموعة في قسم المخطوطات في جامعة الملك سعود !

فعند بَحثهِ عن النصِ الوارد في «معجز أحمد» رجع - كما مَرَّ - إلى مخطوطات جامعة الملك سعود تاركًا نسخة «المتحف البريطاني» التي تَجْبَهُهُ بخبرها !

وعند بحثهِ عن التعليق الوارد علِى نسخة شرح الإمام الوَاحدي فَزِعَ إلى مخطوطات جامعة الملك سعود تاركـا النسخة «الإستـانبوليـة» التي تجبَهُهُ بتعليقها .

يَنْبغِي أولاً أن يعرفَ الدكتور مرزوق أن نُسَخَ مخطوط شرح الإمام الوَاحدي لديوان المُتَنَبِّي تُربي على مئة نسخة موزعة في مكتباتٍ مختلفة في أنحاء العالم كما ينص على ذلك الدكتور فؤاد سزكين في كتابه « تاريخ التراث العربِي» . (٣٣)

وأعرفُ أن تكليف الدكتور مرزوق بالرجوع إلى كل تلك النَسخ سيكون أمراً صعبًا ومرهقاً ولذلك فقد حددتُ له مكانَ هذا المخطوط الذي ورد عليه ذلك « التعليق » فقلت في الصفحة الثامنة والأربعين من البحث وضمن قائمة المصادر والمراجع مانَصُّهُ : (٣٤)

«شرح ديوان المُتَنَبِّي للوَاحدي مخطوط محفوظ في مكتبة كو بريلي في إستانبول» . وكنتُ أظنُّ أن الدكتور مرزوقًا لم يكن يعلَمُ عن مكان النسخة التي «رجعتُ» إليها «وأحلت القُرَّاء إليها» إلى أنْ رأيت مادونه على صفحة «٤٦» من بحثه ! لقد نَشَر الدكتور مرزوق على تلك الصفحة ماذكرتُهُ في قائمة المصادر عن شرح الوَاحدي ؛ مطبوعِهِ ومخطوطِهِ ، وعلَّق عليه بخط يدِهِ فقال : (٣٥) «انظر إحالة الدكتور عبدالعزيز رقم «٣٤» ص٤٥ من علامات وراجع نص المخطوط المنشور في بحثي الذي بين يديك» .

ومابين يدي الدكتور مرزوق في تلك الصفحة التي صوَّرها ونشرَها من قائمة مصادر «المانع» عن « شرح الواحدي » المخطوط هو رصدٌ للنسخة الكوبريلية الإستانبولية ، ونص صورة المخطوط المنشور في بَحثِهِ بين يديْنا هو صورة عن نسخةٍ أخرى أصليةٍ تملكها جامعة الملك سعود . على أنَّ وضعهُ «للتعليق» في هذا المكان بالذَّات يدلُّ دلالةً واضحةً على علمِهِ اليَقينيِّ بمكان النُّسخة التي أحَلْتُ عليها ، ومع ذلك يحيلنا إلى نسخة غيرها وهي نسخة جامعة الملك سعود !

وشيء آخر ، فإنَّ الإحالة رقم «٣٤» (تقع في صفحة «٤٣» لا «٤٥» كما ذَكَرَ) هي إحالة لا علاقة لها لا من قريب ولا من بعيد ، بموضوع تفسير التوحيد بالتمر ! إذ إنها إحالة لرواية الوَاحدي الأخرى للبيت ، في الديوان المطبوع ، وهي رواية :

. . . . . . . . . هُنَّ فيهِ أَحْلَى من التأْييدِ

وهذه الرواية تُخرِجُ البيتَ من دائرة البحث الذي نحن بصددِهِ وهو تفسيرُ كلمة «التَّوحيد» التي اختفَتْ في هذه الرواية الجديدة عند الواحدي وحلت محلَّهَا كلمةُ «التأييد» .

إنْ كانَ الدكتور يقصدُ إحالةَ «المانع» «ذات الكلمات الثلاث» التي تقول : «الواحدي ، شرح الورقة» فتلك تحمل رقم «٣» لا «٣٤» وتقع على صفحة «٣١» لا «٤٥» .

وما دُمْنَا عند تلك الإحالة «ذات الكلمات الثلاث» دَعُونَا نَرَ ماموقف الدكتور مرزوق منها ؟

يحتجُّ الدكتور بأن إحالتي هذه على مخطوط الواحدي إحالة ناقصة فيقول : «ثم يأتي التَّوثيق للنّص أعلاه هكذا : «الواحدي شرح الورقة ثلاث كلمات فقط» .

وأقولُ : هو صادق «هنا» ، فلم يُذْكَرْ رقمُ اللوحة من المخطوط . ولقد عجبتُ كثيرًا أن يقفَ هذا السقط المطبعي لهذا الرقم حائلاً بينه وبين الوصول إلى التعليق الوارد في النسخة الكوبريلية الإستانبولية من مخطوط شرح ديوان المُتَنَبِّي للواحدي ؟!

ألم يَتَهَيَّأْ للدكتور مرزوق الرجوع إلى شروح بيت المُتَنَبِّي في مخطوطات «معجز أحمد» في مكتبة جامعة الملك سعود مع أنني لم أُحِلْهُ إليها ولم أذكُرْ له مكانَها ، ولا أرقامها ، ولا أرقامَ الورقات التي ذُكِرَ فيها البيتُ ؟ فكيفَ حال ذلك السقط المطبعي لرقم اللوحة من الوصول إلى تلك النسخة الكوبريلية الإستانبولية لشرح الواحدي ؟

أتراه حقًا ذلك السَّقط في رقم اللوحة ؟

أم تُراه البعدَ المكانيَّ ؟

أم تُراه تعمُّدَ تَجَاهُل النص الوارد في حاشية تلك النسخة ؟

يقول التَّعليق الوارد على شرح الواحدي لديوان المُتَنَبِّي عند تفسير كلمة التَّوحيد في البيت[٣٤] : «والأصَحُّ أنه تَمْرٌ بالبَصْرة ذكيٌ جداً» !

فهل دَلس «الدكتور عبدالعزيز» على القارىء ونَسَبَ إلى حاشية مَخْطوط الواحديِّ ماليس فيها ؟

بل هل زعم «الدكتور عبدالعزيز» أن هذا التعليق جزءٌ من أصل شرح الواحدي ؟

بل هل رجع الدكتور مرزوق أصْلاً إلى نسخة مخطوط الواحدي التي أحالَهُ «الدكتور عبدالعزيز» إليها أم رَجَع وأحالَ إلى غيرها ؟

[قارن صورتي مخطوطي الواحدي المنشورتين ضمن ملاحق هذا البحث تحت رمز « ل » و « م » ]

أين هو«منهج التَّوثيق وأمَانة النَّقل واحْتِرَام النَّص» وهي المبادىء التي يدعو إليها الدكتور مرزوق وينادي بها في بَحثِهِ !

# رابعا : « شرح ديوان المتنبي » للخطيب التِّبريزي

ثم نأتي إلى ثالثة الأثافي !

يقول الدكتور مرزوق :(٣٧)

«ثم تأتي ثالثة الاثافي وتقع علي رأسى أنا الموقع أدناه وأتحول لدى عبدالعزيز إلى أحد مصادر التوثيق العلمي فيقول : «وقد أورد هذا المعنى الخطيب التبريزي المتوفي ٥٠٢ عند شرحه لديوان المتنبي» . ثم تأتي الإحالة الموثقة عنده هكذا : «ذكر لي ذلك الدكتور مرزوق فيها بعد أنه اطلع عليه ولم أقف عليه شخصيًا وإنما اعتمدت هنا على رواية الدكتور مرزوق» هكذا يتعامل الدكتور عبدالعزيز مع توثيق النصوص ، كتاب مخطوط أو مطبوع لا أدرى ، يترك مظانه ويرجع إلى مرزوق لتوثيق نص عند التبريزي » .

هذا الحديث عليه مداخل أهمها :

أ ـ ولماذا ينفي الدكتور عن نفسه بل يَسْتَكْثِرُ على نفسِهِ ، وفي هذا المكان بالذَّات ، أن يكونَ «أحد مصادر التوثيق العلمي» ؟!

ب ـ ألا يمكنُ ، وأنتَ أستاذ تبحثُ في هذا الموضوع ، أن تكونَ اطَّلَعْتَ على النص في أحد مصادر التراث الموثوقة مَنْسوبًا للتبريزي ؟

ألا يمكن ، وأنت أستاذ تبحثُ فى هذا الموضوع ، أن تكونَ اطَّلَعْتَ على النص في مخطوط لذلك الشرح في مكتبة خاصة أو في مكتبة لم يستطع «عبدالعزيز» الوصول إليها ؟

ج ـ أسائلُ الدكتور مرزوقًا مساءلةً آملُ أن يكون فيها صَادقًا مع نفسه : أَلَمْ يقُلْ : إنَّ التبريزي ذَكَر التمر مَعنىً للتَّوحيد في بيت المُتَنَبِّى ولكن التبريزيَّ قال : («وقد يعني التمر» على تمريض) ؟

د ـ لكن الدكتور مرزوقًا يفاجئنا في بحثه الأخير بقسَم مغلَّظٍ ينكرُ فيه علمَهُ بما ورد في شرح التبريزي ؛ يقول :(٣٨) «أقسم بالله الذي لا أحلف به كاذبا مارأت عيني ولا لمست يدي ولا قرأت مخطوطًا ولا منشورًا للتبريزي عن هذا النص حتى قرأت مقال الدكتور عبدالعزيز منشورًا في علامات» .

ينبغي هنا أن نترفَّق ونتمعَّن في هذا القسم : إن الدكتور مرزوقًا يَنْفي في هذا

القسم عن نفسه أمورًا ثلاثة ، فهو :

١ ـ لم ترَ عينُهُ مخطوطاً ولا منشورًا للتِّبريزي .

٢ ـ لم تمسَّ يَدُهُ مخطوطًا ولا منشورًا للتبريزي .

٣ ـ لم يقرأ مخطوطًا ولا منشورًا للتبريزي .

لكن ألا يلاحظُ القارىء الكريم أن الدكتور مرزوقًا قد أَمْسَكَ عن القَسَم عن «القَول» وأقسم على «عدم الرؤية واللمس والقراءة» !

لابُدَّ أن يكون الدكتور مرزوق صادقًا فى المسكوت عنه ، وهو القول ، أو المقسم عليه وهو عدم الرؤية واللمس والقراءة ، والأمر متروك له !

ثم ماذا فعَلَ الدكتور مرزوق بعد أن اطّلع على «مقال الدكتور عبدالعزيز منشورًا في علامات» ؟

طَفِقَ ، كما يقول ، يبحث عن التِّبريزي وشرحِهِ لديوان المُتَنبِّيِّ .

وعمدتُ ـ عِوَضاً عن الاعتماد على الدكتور مرزوق وروايته ـ إلى مخطوط شرح التِّبريزي الموجود أصلُهُ في المكتبة الوطنية بباريس ، والموجودة صورته في مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض .

**فماذا وجد بعد الطفوق ؟**

لقد وجَدَ في شرح التِّبريزي نَصًّا يخلو خُلوًّا تامًّا من تفسير التَّوحيد بالتَّمر ونقلَهُ في بَحثِهِ .

وماذا وجدتُ ؟

بعد أُثفيّة معجز أحمد

وبعد أُثفيّة التعليق على شرح الواحدي

تأتي ثالثة الأثافي !

لقد وجدت حاشيةً على « شرح التِّبريزي » المخطوط تنص نَصاً واضحاً على تفسير التَّوحيد بالتَّمر !

يقول النص في تلك الحاشية أمام البيت :(٣٩)

يترشّفن ...

« قوله : التَّوحيد : أشارَ بذلك إلى تَمْر بالمدينة الشَّريفة شَديد الحلاوة » .

فهذا نص ثالثُ ، وإنْ كان تعليقاً ، يدلُّ على أن الدكتورَ مرزوقاً مسبوقٌ إلى ذلك التَّفسير الذي يزعم فيه السبق !

والدكتور مرزوق ، كما استنتجتُ ، لم يطَّلع على مخطوط « شرح التِّبريزي » ، وإنما اطَّلع ، كما يقول ، على رسالة علمية في جامعة الإمام موضوعها « تحقيق الجزء الأول من شرح الخطيب التبريزي لديوان المتنبي » ، أرشده إليها أستاذنا الكريم الدكتور عبدالقدوس أبوصالح ، فرجَعَ إليها ، ونقَلَ منها ما نقَلَهُ ، من صفحة «٣٦٥» ، مما يؤيد عدم وجود أية إشارة إلى تفسير التَّوحيد بالتَّمر عند التبريزي .

ولكني أودُّ أن أنبِّه أخي الدكتور مرزوقاً بأن صاحبَ تلك الرسالة العلمية ، وهو الدكتور عبدالرحمن البراك ، كان أميناً على النص الذي حقَّقَهُ فقد ذكر تلك الحاشية ضمن حواشيه على صفحة «٣٦٥» تحت الهامش الرابع فقال :(٤٠)

« في الحاشية تعليق وهو : « قوله : التَّوحيد أشار بذلك إلى تَمْر بالمدينة الشَّريفة شَديد الحلاوة » .

ولكن أخانا الدكتور مرزوقاً رغم اطِّلاعه اليَقيني على تلك الصفحة ، ونقلِهِ منها ، وإحالته عليها ، تجاهل هذا الهامش ولم يذكرْهُ أو يشِرْ إليه لا من قَريب ولا من بَعيد !

وليتَ الدكتورَ مرزوقاً توقف عند التجاهل لهذا الهامش ، لكنه ، وبكل أسف ، عمد إلى الصفحة التي تحويه ، وهي صفحة « ٣٦٥ » من رسالة الدكتور البَرَّاك ، ونشَرَها على الصفحة الثانية والأربعين من بحثه . وإيغالاً منه في التَّعمية والإيهام أخفى مصدَرَهَا ولم يذكُرْ تعريفاً بها على أي جانب من جوانبها !

ولو أن الدكتور مرزوقاً توقف عند هذا الحد لهانَ الأمرُ ولكنَّهُ عمد إلى أربعة أمور :

١ ـ أَخْفَى أعْلَى الصفحة حتى لا يظهرَ رقمُهَا وهو « ٣٦٥ » وذلك ، فيما أزعم ، لكي لا يهتديَ « المانع » أو غيره إلى مصدر تلك الصفحة ، ومن ثَمَّ ، إلى تلك الحاشية المهمة التي تحويها !

٢ ـ أخْفَى الجهة اليُمْنَى من الصفحة وذلك حتى لا يظهر ترقيم إحدى ورقات

مخطوط التِّبريزي الواقع في وسط تلك الجهة من تلك الصفحة وهو رقم « ١٢٨/أ » وذلك ، فيما أزعم ، لكي لا يستدلَّ القاريء على هوية ذلك المخطوط أيضاً ، بل لكي لايهتدي « المانع » إلى الورقة رقم ١٢٧/ب من مخطوط شرح التبريزي لديوان المتنبي وهي الورقة التي تحتوي على تلك الحاشية المهمة !

٣ ـ أخْفَى الدكتور مرزوق أسْفلَ الصفحة حتى لا يظهر « الهامش الرابع » للمحقق ، الدكتور البراك ، والذي نصه :

« (٤) في الحاشية تعليق وهو : « قوله : التوحيد . أشَار بذلك إلى تَمْر بالمدينة الشّريفة شديد الحلاوة » !

٤ ـ ولكي يُخْفي الدكتور مرزوق هذه الحاشية المذكورة أعلاه اختَفَى الهامشان الخامس والسادس من هوامش الدكتور البراك على تلك الصفحة !

[ قارن الصورتين الموثقتين «ن» و«س» من الملاحق ، وصورة لوحة مخطوط التِّبريزي ١٢٧/ب ، الموثقة ، ضمن الملاحق تحت رمزِ «ع» ]

فهذا ـ على الرغم من كُلِّ هذا ـ معلّقٌ على مخطوط التِّبريزي تُشير حاشيتُهُ أو تَعْليقهُ إلى شيء مما اعتمدنا فيه على رواية الدكتور مرزوق التي نَهانَا عن الاعتماد عليها ؟!

وليطمئن الزميل الكريم فلن « يَتَحوَّلَ » لديَّ ، بعد كُلِّ هذا الذي رأيتُ ، « إلى أحد مصادر التوثيق العلمي » فيما أكتبُهُ مستقبلاً أو أرويه !!

أينَ الدكتور مرزوق من « مَنهج التَّوثيق وأمانة النَّقْل واحْتِرَام النَّص » وهي المباديء التي ينادي بها ويدعو إليها !

هذه هي النصوص التي استشهد بها « المانع » وهذه هي المخطوطات التي أحال إليها . وهذه النصوص ، كما يَتَّضح جليّاً ، تذكرُ تفسيرَ التَّوحيد بالتَّمر مدلِّلَةً على سَبْق المُتَقَدِّمين لهذا التفسير ، بل إن هذه النصوص يختلف كل واحد منها في منطوق تَفْسيره لتلك الكلمة عن الآخر مما يدل ، بالتَّالي ، على تنوُّعِ مصادر مُفَسِّريها .

فالتَّوحيدُ في الحاشية على مخطوط « معجز أحمد » هو تَمْرٌ حجَازيٌّ .
والتَّوحيدُ في الحاشية على « شرح الوَاحدي » هو تَمْرٌ بَصْريٌّ .
والتَّوحيد في الحاشية على شرح التّبريزي هو تَمْرٌ مَدِينيٌّ .
لكن الدكتورَ مرزوقاً ينكر وجودها جَميعاً وعلانيةً وبكلِّ شجاعةٍ علميَّة إذ يقول :

« . . . . . ومن هنا يظهر جليًّا أنه لم يذكر أحد من المتقدمين التمر تفسيراً لكلمة التوحيد وإنما أجمعوا على المعنى الديني » ؟!

مارأيُ الدكتور مرزوق لو حَطَبْتُ في حَبْلِهِ ، وتجاهلتُ بل تَعَامَيْتُ ـ كما فَعَل ـ عن هذه النصوص وألغيتُ الاحتجاجَ بها والاعتمادَ عليها إذ إن الاستشهاد بها يعدُّ ضرباً من المجازفة في «مشكلة» قضية « التوثيق » أو « المنهج » التي تشغل بال أخي الدكتور مرزوق ، فنحن لا نعرف كُتّاب هذه النصوص ولا تواريخ كتابتها بل ربما قام أحد العابثين بتدوينها على حواشي تلك المخطوطات ومن ثَمَّ يسقُطُ الاحتجاج بها وإن قَدُمَ تدوينُهَا عَهْداً .

إذا اتفقنا على هذا يكون الدكتور مرزوق قد تخلّص ، مؤقتا على الأقل ، من هذه التعليقات والحواشِي الملحقة بتلك المخطوطات ، وتخلُّصُهُ منها يعني ، بطبيعة الحال ، أن « المُتقِدِّمينَ » لم يفسِّروا التَّوحيد بالتَّمر ، وهذا مايسعى الدكتور مرزوق ، جاهداً ، إلى إثباته .

لكن مارأيُ الدكتور مرزوق لو أحَالَهُ « المانع » إلى « نصوص ناطقة » في كُتُب مطبوعة ، يظنها مُوَثَّقةً ، تذكر نصوصاً تشهد شهادةً قاطعةً بسبقِ « المُتَقَدِّمين » له في تفسير التوحيد بالتَّمر ؟
أيقبلها ؟

**إليك إذا بعض تلك « النصوص الناطقة » :**

## أولا : وفيات الأعيان لابن خلكان «ت ٦٨١هـ »

يحدثنا ابنُ خَلِّكان عن « التَّوحيد » في بيت المُتَنبِّي عند ترجمته لأبي حَيَّان التَّوحيدي فيقول :(٤٢)

« يُقَال : إنه كان يَبِيعُ التَّوحيدَ ببغداد ، وهو نوع من التَّمر بالعراق ، وعليه حَمل بعضِ مَنْ شَرَح ديوانَ المُتنبِّي قولَهُ :

يَترشَّفْنَ من فَمي رَشَفاتٍ هُنَّ فيه أحْلَى من التوحيدِ

والله أعْلَمُ بالصَّواب »

فماذا يمكن أن نستنتجَ من هذا النص الجديد ؟

أ ـ ألا يدلُّ دلالةً قاطعةً على أنَّ ابنَ خَلِّكان نفسَهُ على علم تام بهذا التَّفسير للتَّوحيد قبل اكتشاف الدكتور مرزوق له بأكثر من سَبْع مئة سنة !

ب ـ ألا ينص صراحةً على أنَّ ابنَ خَلِّكان قد اطَّلَع على شروحٍ لديوان المُتنبِّي « حَمَل » بعضها كلمة « التَّوحيد » في ذلك البيت لتعني التَّمر ؟!

جـ ـ هل يلزمُ أنْ يكون كلُّ هذا « البَعْض » من شرَّاح ديوان المُتَنَبِّي ، الذين اطَّلعَ ابن خَلِّكان على شروحهم التي تحمل هذا التفسير ، معاصرين له ، أم أنه اطَّلَع على شروح سابقة لعصرِهِ أيضاً ؟

د ـ ألا يعدُّ الدَّكتور مرزوق قُرَّاءَ هذا النص الموجود في « وَفَيات الأعيان » منذ خروج الكتاب إلى الناس في القرن السابع وحتى عَصْرنا هذا سابقين له في فهم التَّوحيد في هذا البيت بهذا الفهم « الجديد » الذي يزعم سبقه إليه ؟

إذاً هذا ابن خَلِّكان يقفُ شاهداً على اعتلال مايزعمه الدكتور مرزوق ، اللَّهم إلَّا أن يعدَّ ما أورده ابن خلكان ، المتوفَّى سنة ٦٨١هـ ، من باب « توارد الخواطر ووقع الحافر على الحافر » وأن يكون ابنُ خُلِّكان « وبعضُ من شَرَح ديوان المُتَنبِّي » من المعاصرين له والسابقين ، قد « وقعوا على حافر » الدكتور مرزوق ، بل ربما أخذوا عنه هذا التفسير !

## ثانيا : طبقات الشافعية للأسنوي « ت ٧٧٢هـ »

وهذا الأسنوي ، عبدالرحيم ، صاحب « طبقات الشافعية » ومفتيهم في عصره ، يترجم لأبي حَيَّان التَّوحيدي أيضاً فيقول[٤٣] « إن أباه كان يَبِيعُ التَّوحيد ببغداد ، وهو نوع من التمر بالعراق ، وعليه حَمَلَ شُرَّاحِ المُتنبِّي قولَهُ :

يَترشَّفْنَ من فَمِي رَشَفاتٍ هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ

هذا آخر كلام ابن خَلِّكان » .

أ ـ فالأسنوي ، وهو ، كما يقرر أحد قراء وفيات ابن خَلّكان ، على علم بَيّنٍ واضح أيضاً بتفسير التَّوحيد بالتَّمر .

ب ـ أيضاً ـ فإن جميعَ قُرَّاء طبقات الأسنوي منذ خروجها للناس في القرن الثامن وحتى عصرنا يقفون شهوداً ، كما وقف قُرَّاء « وفيات الأعيان » لابن خَلِّكان ، على سَبْقِهم للدكتور مرزوق في فهمه للنَّص على مَدى قرونٍ سَبعةٍ أو ثمانيةٍ !

## ثالثا : تاج العروس من جواهرِ القاموس للزبيدي

وإذا كان الدكتور مرزوق لا يؤمن بكتّاب الطبقات كابن خَلِّكان والأسنوي فما رأيه بعلماء اللغة ؟ وهذا الزَّبيديُّ بجلالة قَدْرِهِ ، رغم تأخُّرِهِ ، يَروي خبرَ تفسير التَّوحيد بالتَّمر بطريقٍ يبدو أنها تختلفُ عن طريق سابِقَيْه ، مما يدل على اختلاف مصدرِهِ ، حتى في رواية بيت المتَنبيِّ وشَرحهِ ؛ يقول :[٤٤]

« وأبوحيان على بن محمد بن العباس التوحيدي ، نسبةً لنوعٍ من التمر يقال له التوحيد ، وقيل : هو المراد من قول المتنبى :

. . . . . . . . . . . . . . . . . . هُو عِنْدي أَحْلَى من التَّوحيدِ

وقيل : أَحْلَى من الرَّشْفَة الوَاحدة » .

فالزَّبيدي ، كسابقيه ، يعلمُ هذا المعنى لكلمة التَّوحيد وتَفْسيره بالتَّمر ، وهو ، وقُرَّاءُ مُعْجَمِهِ ، على هذا ، سابقون للدكتور مرزوق أيضاً .

إذاً : فهذه ثلاثة شواهد تدل نصوصها على أن كلمة التَّوحيد الواردة في بيت المُتنبِّي تعني ، عند مؤلفي هذه الكتب ، ما يزعم الدكتور مرزوق السبق إليه وهو التمر . فما رأيه ؟ أيقبَل ، بعد هذا ، سبق المتقدمين له أم أنه مازال يردِّدُ قولَهُ :[٤٥]

« ومن هنا يظهر جلياً أنه لم يذكر أحد من المتقدمين التمر تفسيراً لكلمة التوحيد وإنما أجمعوا على المعنى الديني ولكن الدكتور عبدالعزيز كان في عجلة من أمره يريد أن يُكَذِّبَ ما زعمتُ من سبق إلى قراءة غفل عنها نقاد الشعر ودارسوه » !

سأرَدِّدُ مع الدكتور مرزوق مقولَتَهُ هذه وسأقبل ـ جدَلاً ـ أن النصوصَ في

هذه المصادر الثلاثة لا تَتَّسِق مع سياق النصوص التي يَقْبَلُها ، وهي نصوص « نقاد الشعر ودارسوه » والكتبُ الثلاثة المذكورة لكاتِبَيْ طَبَقاتٍ ، هما ابن خلِّكان والأسنوي ، ولعالمٍ لُغوي هو الزَّبيدي ، والدكتور مرزوق قد أخَذَ نفسَهُ ـ كما يقول ـ بمناقشة آراءِ النقاد ، دون غيرهم ؛ لِنَسْتَمِعْ إليه يُعْلِنُ ذلك في نص أكثر جلاءً ووضوحاً »(٤٦)

« . . . فعندما قرأت في ندوة النص في كلية الآداب رأياً في معنى بيت أبي الطيب كنت أناقش أمام الزملاء نقطة واحدة وهي أن النقاد ذهبوا بعيداً في فهم ما عناه أبو الطيب بكلمة التوحيد التي انتهى بها الشطر الأخير من البيت :

. . . . . . . . . . . . . . . . . هن فيه أحلى من التَّوحيد

فهموا معنى « التوحيد » على أنها كلمة « لا إله إلا الله » وذهبتُ إلى غير ما ذهبوا إليه واستنتجت أنه عنى بكلمة التوحيد نوعاً من التمر في العراق » .

## رابعا : تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب

ومادام الدكتور مرزوق لا يؤمن بذلك التفسير إلاَّ إذا ورد عند النُّقاد أو صَدَر عنهم وحدَهُمْ فما رأيه لو أثبتَ له « المانع » رأيَ ناقد ليس فقط يسبقهُ إلى ذكر تفسير التَّوحيد بالتَّمر بل يعدُّ ذلكِ التفسير تفسيراً « مبتذلاً » !

**من هذا الناقد ؟**

كان أحد « النصوص الناطقة » التِي عَدَّدَها الدكتور مرزوق في بحثه مدلِّلاً على فهمِ نقاد الشعر ودارسيه للبيت فهماً دينياً هو النص الذي استشهد به من كتاب « تَنْبيه الأديب على ما في شِعْر أبي الطَّيب من الحَسَن والمعيب » لعبدالرحمن باكَثير الحَضْرمي ، وكان نص استشهاده به كالتالي :(٤٧)

« ١٤ ـ قول عبدالرحمن باكثير الحضرمي المتوفي ١٠٨٠هـ في كتاب تنبيه الأريب عن [ والصواب : الأديب على ] ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب ، نقل عن أبيات المعاني ، ص ٢٢٦ ، جمع عبده عبدالعزيز قلقيلة .

« وفيه ثلاثة أبيات أبان المتنبي فيها عن رقة الدين وضعف العقيدة والغلو

الزائد والتهور القبيح نستعيذ بالله منه وهو

أي محــــــل أرتقي    أي عــــــظيم أتقي
وكــــل مــــاخلق اللــ    ـــه ومــــالم يخلق
محتقـــــــرٌ في همتي    كشعـــــرةٍ في مفـــرقي

وكان هذا موقفه من :

يترشفن من فمي رشفات    هنَّ فيه أحلى من التوحيد

فقد غضب عليه بقوله :

إن فيه تهوراً ومبالغة مفضية إلى المحذور » أ . هـ .

وأقول : وبهذا يحتجُّ الدكتور مرزوق بما ورد في كتاب « تنبيه الأديب » على أنه حجة له وأن مؤلفهُ فهمَ التوحيد في البيت فهماً دينياً .

ولكني أسأل الدكتورَ مرزوقاً : لو وَرَدَ تفسير التَّوحيد في بيت المُتنبِّي بالتمر في كتاب « تنبيه الأديب » لباكثير هل سيقبله الدكتور ويقر بسبق « المتقدمين » و« نقاد الشعر » ودارسيه له ؟

أتوقع أن يكون جوابُ الدكتور مرزوق بالإيجاب لأنه لابد أن يكيل بمكيال واحد فكما قبل كتاب « باكثير » حجة له فإنه يلزمه أن يقبله حجة عليه ؟!

**أليس كذلك ؟**

لِنَعُدْ إلى قراءة النص في كتاب « تنبيه الأديب » دون وساطة الدكتور قلقيلة ، كما فعل الدكتور مرزوق ، فماذا يقول باكثير ؟

**يقول** :(٤٨)

« القصيدة التي أولها :

كم قتيلٍ كما قُتِلتُ شهيدٍ    . . . . . . . . .

من عيوبها ـ لا من جهة الفصاحة قوله :

يَتَرَشَّفْنَ من فمي رَشَفاتٍ    هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ

فإن فيه تهورا ومبالغة مُفْضيةً إلى المحذور ، وقد أُجيبَ عن ذلك بأجوبةٍ ليسَتْ مرضيةً :

**أحدها** : أن أحلى بمعنى : حلاوة ، وفيه شيء محذوف ، والتقدير : هن فيه يشبهن حلاوة التوحيد . وهذا الجواب حقَّقَ المحذور ولم يُخْرجه منه !

**الثاني** : أن المرادَ بالتَّوحيد : تَمْرٌ بشِهْرِيز ، يُسَمَّى تَوْحيدي ، كما قال الشاعر :

قهوةٌ مُرَّةُ المذاق وعندي هي أحْلَى من تَمرةِ الشِّهريزي

**والثالث** : أن التوحيدَ بمعنى : ( واحدة ) ، وكأنه قال : رشفاتُهُنَّ الكثيرة من فمي أحلى من الواحدة .

وجميعُ الأجوبة متكلفةٌ ، وأقربُها للصَّواب الثَّاني على مافيه من الابتذال ! »

فهذا أحد « النصوص الناطقة » التي استشهد بها الدكتور مرزوق يقفُ شاهداً عليه ودليلاً على سبق « المُتَقَدِّمين » و« النقاد » معاً له في تفسيره التَّوحيد بالتَّمر في بيت المُتنبِّي !

ثم أرأيتم هذا الفرق الشاسع بين « نص » باكثير الذي نقله الدكتور مرزوق والذي نقلناه وكلانا يحيل إلى كتاب « تنبيه الأديب » ؟

سيحتج الدكتور مرزوق بأنه إنما كان ينقل من كتاب الدكتور قلقيلة !

ولكن لِمَ لَمْ يَعُدْ إلى الكتاب نفسه وينقل منه ؟ وهو ليس كتابا مخطوطاً نادراً صعب المنال بعيد المكان ، بل هو كتاب مطبوع يتداوله المختصون منذ ظهوره عام ١٩٧٧م . بل وتوجد نسخة منه في مكتبة جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض والدكتور مرزوق قد زار تلك المكتبة خلال كتابته بحثَهُ مرة أو مرتين : مرة عندما صور اللوحة رقم « ١٦ » من « معجز أحمد » « نسخة المتحف البريطاني » التي نشرها على صفحة ٤٤ من بحثه ، والمرة الثانية عندما رجَعَ إلى رسالة الدكتور البرَّاك في كلية اللغة العربية بتلك الجامعة ، كما يقول في بحثه ص ٢١ ، ٢٥ .

**مرة أخرى أعود فأقول** :

مادام الدكتور مرزوق لا يؤمن بسبق « المُتَقَدِّمين » في تفسير التَّوحيد المذكور في بيت المُتنبِّي بالتَّمر إلا إذا وردَ عند « النُّقاد » وصدَرَ عنهم وحدَهُمْ فما رأيه لو

أثبتَ له « المانع » رأيَ ناقد ليس ، فقط ، يسبقه إلى ذلك بل يهاجم ذلك التفسير الذي قال به « بَعْضُ شُرَّاح ديوان المُتنبِّي » ويرفضُهُ ويعدُّهُ ضَرْباً من البعد والإغراب في فهم البيت ! !

إنه كتاب :

## خامسا : أنوار الربيع في أنواع البديع لابن معصوم « ت : ١١٢٠هـ »

وهذا الكتاب مؤلفه معاصر لباكثير الحضرمي ، إذا كانت وفاة الأخير سنة ١٠٨٠هـ كما ذكر الدكتور مرزوق ، وكتابه كتابٌ نقديٌ بلاغي .

يقول ابن معصوم متحدثاً عن الغلو في الشعر :(٤٩)

« . . . . وكثيرا ما قرَعَ المُتنبِّي هذا البابَ بمثل قوله :

يَتَرَشَّفْنَ من فمي رَشَفاتٍ　　　هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ

قلتُ : وقال أبو الفَتْح ابن جنِّي : إنه أنشده حلاوة التوحيد أي هي عندي مثل حلاوة التوحيد .

وأبْعَدَ وأغْرَبَ بعض الشُّرَّاح حيث جعلَ التَّوحيدي بياء النسبة ، وقال إنه نوع من التمر » .

**فابن معصوم ، إذا ، يعلم تفسير التوحيد بالتمر .**

وابن معصوم مع علمه هذا يتمسَّكُ بالتفسير الدِّيني رغم معرفته بالتَّفسير التَّمري .

بل نراه ـ كما هو واضحٌ ـ يهاجم بعضِ « الشُّرَّاح » ـ بصيغة الجَمْع ـ في ذهابهم مذهب الدكتور مرزوق ويعدُّهُ ضرباً من البُعد والإغراب في التفسير !

وبعد :

فكما قدَّم لنا الدكتور مرزوق أربعة عشر « نصاً ناطقاً » أوردَتِ البيتَ وشرحَهُ ولَمْ تذكر شيئا عن تفسيره بالتمر ـ وهي مصادر لم ينكر « المانع » مَصْدَراً

واحداً منها ـ نقدم له أيضاً رَصْداً لعشرين مَصدَراً ومَرجِعاً أوردَتِ البيتَ وذكَرتْ أن كلمة التَّوحيد تعني التَّمر !

وقد يسأل القاريء الكريمُ : وكيف أهملَ الدكتور مرزوق هذا العدد الضخم من المصادر والمراجع ؟ فأقول : لأنه إنما يحتجُّ بالمصادر التي تؤيِّدُ ما يقول به ، وتَنْتَصِرُ لما يذهبُ إليه !

وسأذكر هذه المصادر القديمة والمراجع الحديثة « وأترك للباحثين عن الحقيقة الشهادة على ما أقول ويقول » :

**١ ـ تعليق على « شرح ديوان المتنبي » أو « معجز أحمد » المنسوب للمعري الورقة ١٣/أ**

**يقول النص :** (٥٠)

« التَّوحيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز ، وهو التَّمر الصغير ، وهذا قولُ ضَعيف » .

**٢ ـ تعليق على « شرح ديوان المتنبي للواحدي » الورقة ١٧/أ**

**يقول النص :** (٥١)

[ التوحيد ] : « الأصحُّ أنه تَمْرٌ بالبصرة ذَكِيٌ جداً » . .

**٣ ـ تعليق على « شرح ديوان المتنبي » للتبريزي ، الورقة ١ : ١٢٧/ب**

**يقول النص :** (٥٢)

« قوله التوحيد : أشار بذلك إلى تَمْرٍ بالمدينة الشَّريفة شَديد الحلاوة »

**٤ ـ وفيات الأعيان لابن خلكان**

**يقول النص :** (٥٣)

« والتَّوحيدي . . . يقال إن أباه كان يَبِيع التَّمر ببغداد وهو نوع من التَّمر بالعراق وعليه حَمَل بعض من شَرَح ديوان المُتنبِّي قولَهُ :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمي رَشَفاتٍ هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ »

## ٥ـ طبقات الشافعية للأسنوي

**يقول النص** :(٥٤)

« والتَّوحيدى : . . . يقال إن أباه كان يَبيع التوحيد ببغداد ، وهو نوع من التمر بالعراق وعليه حَمَل شُرَّاح المُتنبِّي قولَهُ :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمي رَشَفاتٍ      هُنَّ فيهِ أحْلَى من التَّوحيدِ »

## ٦ـ تاج العروس للزبيدي

**يقول النص** :(٥٥)

« التَّوحيدي : نسبة لنوع من التَّمر يقال له التَّوحيد ، وقيل : هو المراد من قَوْل المُتنبِّي :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمي رَشَفاتٍ      هو عندي أحْلَى من التَّوحيدِ »

وقيل : أحْلَى من الرَّشْفَة الوَاحدة » .

## ٧ـ تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب لباكثير الحضرمي

**يقول النص** :(٥٦)

« الثَّاني : أن المرادَ بالتوحيد تَمْرٌ بِشهريز يسمى تَوْحيدي »

وعَلَّقَ على ذلك فقال :

« وجميعُ الأجوبة متكلَّفَةٌ وأقربُهَا للصَّواب الثاني على مافيه من الابتذال » .

## ٨ـ أنوار الربيع لابن معصوم

**يقول النص** :(٥٧)

« وكثيراً ما قرَعَ المُتنبِّي هذا البابَ بمثل قوله :

يَتَرَشَّفْنَ من فمي رَشَفاتٍ      هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ

قلتُ : وقال أبو الفَتْح ابن جني : إنه أنشدَهُ حلاوة التَّوحيد أي : هي مثل حلاوة التَّوحيد ، وأبعَدَ وأغرَبَ بعض الشُّرَّاح حيث جعل التَّوحيدي بياء النسبة وقال إنه نوع من التَّمر » ! !

**٩ ـ تعليق على مخطوط كتاب : « بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة » للسيوطي**

ذكَرَ ذلك الأستاذ المرحوم محمد أبو الفضل إبراهيم عند تحقيقه لذلك الكتاب عند ترجمة السُّيوطي لأبي حَيَّان التَّوحيدي . قال المرحوم أبو الفضل في الحاشية :[٥٨]

« حاشية الأصل : وقيل نسبتُهُ إلى بَيْع التَّوحيد وهو نَوْعٌ من التَّمر بالعراق وفيه يقول المُتَنبِّي :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمي رَشَفاتٍ　　　هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ »

**ثم نذكر بعض تفسيرات المحدثين واقتباساتهم :**

**١٠ ـ العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب للشيخ ناصيف اليازجي ، المنشور سنة ١٩٥٥م**

**يقول النص :**[٥٩]

« الترشفُ : الامتصاص ، والتَّوحيد : قيل : نوع من التَّمر بالعراق ، وقيل : المراد به توحيدُ الله » .

**١١ ـ شرح ديوان المتنبي للبرقوقي ، المنشور سنة ١٩٣٨م**

**يقول النص :**[٦٠]

« وقوله : أحْلَى من التوحيد أي كلمة التوحيد ويروي حلاوة التوحيد . . وقالوا ـ للتخلص من هذه المبالغة المفرطة ـ : إن التوحيد نوع من ثمر العراق » .

قلت : لعل الصواب : من تمر العراق ؛ وسنجعل الاحتجاج بهذا النص احتجاجاً مرجوحاً فربما أراد البرقوقي « ثمر العراق » لا « تمر العراق » مع أنه تقدير بعيد .

**١٢ ـ وذكره الدكتور أحمد محمد الحوفي في كتابه عن « التوحيدي » ، المنشور سنة ١٩٥٧م**

**يقول النص** :[٦١]

« وكنيتُهُ أبو حَيَّان وغلَبَ عليه تلقيبُهُ بالتَّوحيدي ، والسببُ في هذا اللقب أن أباه كان يبيع نوعاً من التمر ببغداد اسمه التَّوحيد وهو الذي يريده المُتنبِّي بقوله :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمي رَشَفاتٍ  هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ »

**١٣ ـ وذكره الإمام الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور في تحقيقه كتاب « سرقات المتنبي ومشكل معانيه » لابن بسام ، المنشور سنة ١٩٧٠م**

**يقول النص** :[٦٢]

« وقد تأوَّلَهُ بعض الأدباء بأن التَّوحيد صنفٌ من التَّمر بالعراق وإليه نُسِبَ أبو حَيَّان التَّوحيدي لأن أباه كان يَبيع التَّمر ببغداد قاله في تَاج العروس » . .

**١٤ ـ وذكره الدكتور صفاء خلوصي ـ رحمه الله ـ عند تحقيقه الجزء الثاني من كتاب « الفسر » لابن جني ، المنشور سنة ١٩٧٧م**

**يقول النص** :[٦٣]

« بل يقصدُ نوعاً من التَّمر يعرف بتمر التَّوحيد ويقول المعرِّي في « مُعْجز أحمد » وقيل : التَّوحيد نوع من أنواع البَلح ببلاد الحجَاز وهو التَّمر الصَّغير » .

**١٥ـ وذكره الأستاذ المرحوم عبدالسلام هارون في حاشية على كتابه « تحقيق النصوص ونشرها » المنشور سنة ١٩٧٧م**

**يقول النص** :[٦٤]

« التَّوحيد ضرب من التَّمر يكون بالعراق وبه قد يُفَسَّرُ قولُ المُتنبِّي :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمي رَشَفاتٍ  هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ »

والحق أن الدكتور مرزوقاً ، في بحثه الموسوم « المُتنبِّي والتَّوحيد » قد « ألمح » في حاشيته ، رقم ١ صفحة ٧ ، إلى رأي الأستاذ المرحوم عبدالسلام هارون فقال :

« ألمح الأستاذ عبدالسلام هارون عند قراءته هذه الأبيات إلى مانحن بصدده ولكنه لم يتوغل فيه أو يدقق النظر ولو فعل ـ رحمه الله ـ لشفي وكفى في هذا الموضوع إلاّ أنه عندما استدعى هذه الأبيات للتمثيل اكتفي بالتعقيب عليها بقوله :

« والتوحيد » : ضرب من التمر يكون بالعراق وبه قد يفسر قول المتنبي :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمي رَشَفاتٍ　　　　هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ »

لكني أتساءَل :

لماذا خص الدكتور مرزوق نصَّ المرحوم هارون بالذكر دون غيره ؟!!

**١٦ـ وذكره الدكتور عبدالرازق محيي الدين في كتابه عن أبي حيان التوحيدي المنشور عام ١٩٧٩م**

**يقول النص :**[٦٥]

« إن أباه أو أحد أجداده كان يَبِيعُ نوعاً من التَّمر يسمَّى التَّوحيد وعليه حَمَل شُرَّاح المُتنبِّي قولَهُ :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمي رَشَفاتٍ　　　　هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ »

**١٧ـ وذكره الدكتور عبدالواحد حسن الشيخ في كتابه عن أبي حيان التوحيدي المنشور عام ١٩٨٠م**

**يقول النص :**[٦٦]

« يقال إن أباه كان يبيع التَّوحيد ببغداد وهو نوع من التَّمر بالعراق وعليه حَمَلَ بعضُ شُرَّاحِ ديوان المُتنبِّي قولَهُ :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمي رَشَفاتٍ　　　　هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ »

**١٨ـ وذكره الدكتور محمد ألتونجي في كتابه الموسوم : « المتنبي أمير شعراء العصر العباسي »** ، وهو كتاب ، كما يظهر على غلافِهِ ، يُدَرَّسُ لطلاب السنة الثالثة بكلية الآداب بجامعة حلب ، منشور عام ١٩٨١م

يقول النص مقتبسا من ابن خلكان :[٦٧]

« أما قوله :

يَتَرَشَّفْنَ من فَمي رَشَفاتٍ هُنَّ فيه أحْلَى من التَّوحيدِ

فتعددت الآراء فيه فبعضهم يتخذه ذريعة لإظهار رقة دينه كالثعالبي والبديعي ، وآخرون وفيهم ابن خَلِّكان ، يرون أن التوحيد نوع من التمر بالعراق وهذا ما أشار إليه أثناء ترجمته لأبي حَيَّان التَّوحيدي لأنه كان يبيعه في بغداد » .

ألا يدل هذا النص على أن الدكتور ألتونجي ، وكلَّ طلاب السنة الثالثة في كلية الآداب بجامعة حلب ، يعرفون هذا المعنى منذ عام ١٩٨١م وقبل كتابة الدكتور مرزوق بحثه الذي يزعم فيه السبق ؟

**١٩ ـ وذكره ، بطبيعة الحال ، الدكتور أنور أبو سويلم في حاشية له عند تحقيقه كتاب « التكملة وشرح الأبيات المشكلة » للصقلي**

**يقول النص :**[٦٨]

« وقيل : التوحيد نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز ( معجز أحمد ) » .

**٢٠ ـ وذكره الأستاذان شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي عند تحقيقهما للجزء السابع عشر من كتاب « سير أعلام النبلاء » للذهبي ، المنشور عام ١٩٨٣م** ، مقتبسين نص ابن خَلِّكان .

**٢١ ـ ثم ذكره الدكتور مرزوق بن صنيتان بن تنباك في بحثه الذي ألقاه في ندوة قسم اللغة العربية عام ١٤١٣هـ/١٩٩٣م** زاعماً سبقه لكل السابقين ، قُدَمائِهِمْ والمُحْدَثِين !

## وبعد :

هل حقا « استنتج » الدكتور مرزوق معنىً « جهلته أجيالٌ من طبقات العلماء وعباقرة النُّقَّاد وشُرَّاح الشعر . . من المُتَقدِّمين والمعاصرين » ؟

وهل لازال يظهر للدكتور مرزوق « جليّاً أنه لم يذكُرْ أحدٌ من المتقدمين التمر

تفسيرا لكلمة التوحيد وإنما أجمعوا على المعنى الديني » ؟
وهل لازال يزعم أنه سَبَقَ « إلى قراءة غفل عنها نقاد الشعر ودارسوه » ؟
أترك الحكم للقاريء الكريم .

ثم ـ أخيرا ـ نأتي إلى قضية « المعجز المزور » الذي حققه الدكتور دياب ونشرته دار المعارف في أربعة أجزاء .

لقد أوهم الدكتور مرزوق القاريء بأن البحث الذي كتبه « المانع » عن هذا الكتاب في مجلة « عالم الكتب » ، وأيَّدَ فيه تزوير نسبة هذا الكتاب للمَعَرّي قد كُتِبَ أوَّلاً ، وأن « المانع » « عاد » في بحثه عن « المتنبي والتوحيد : قراءة ثانية » فاحتج فيه « بالمعجز المزور » واعتمد عليه على أنه للمَعَرِّي نفسِه وليس منسوباً له !

وأقول : إن صح هذا عن « المانع » فهذا ـ دون ريب ـ صورة من صور التدليس جلية واضحة !!

لكن القاريء الكريم يعلم من الهامش الأول من بحث « المانع » المنشور في «علامات» أنه ألقى ذلك البحث في « ندوة النص » بقسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود قبل نهاية الشهر الثامن من عام ١٤١٣هـ[٧٠] .

ثم أرسل « المانع » بحثه للنشر في مجلة « علامات » مباشرة بعد ذلك التاريخ ولم يغير فيه حرفاً واحداً بعد إلقائه له لسبب واضحٍ جَلِيٍّ يعرفه الدكتور مرزوق جيداً .

ثم نشر الدكتور محمد العَزَّام في أواخر عام ١٤١٣هـ بحثا قيما رائعا بعنوان : [٧١] « ليس للمَعَرِّي » نَفَي فيه صحة نسبة ما حققه الدكتور عبدالمجيد دياب إلى المَعَرِّي ، فقرأه « المانع » واقتنع بكثير مما ورد فيه فكتبَ بحثاً حول الموضوع عنوانه « عود إلى معجز أحمد[٧٢] » نشره في مجلة « عالم الكتب » مؤيدا الدكتور العزام في صحة ماذَهَبَ إليه في قضية تزوير « المعجز » المطبوع مع اختلافٍ في أمر وجود كتاب بهذا الاسم أصْلاً للمَعَرِّي . وكانت كتابة « المانع » لهذا البحث في أواسط عام ١٤١٤هـ تقريبا .

ثم ظهر بَحْثَا « المانع » عن « المُتَنبِّي » في « علامات » وعن « معجز أحمد » في « عالم الكتب » في وقت متزامن تقريباً ، وإن تأخَّرَتْ « علامات » بما يقرب من شهرين .

فهل احتج « المانع » حقاً عندما ألقى بحثه في الشهر الثامن من سنة ١٤١٣هـ « بمعجز أحمد » « المزور » الذي لم تظهر قضية الشك في تزويره إلا في أواخر عام ١٤١٣هـ وحتى أواسط عام ١٤١٤هـ ؟

بل هل يصح ذلك عقلا ؟
نعم ، لقد احتجَّ « المانع » « بمعجز أحمد » « المخطوط » مُحِيلاً على هامش الدكتور أبو سويلم لكتاب « التكملة » ولكن ذلك كان عن قناعة تامة منه بصحة نسبة « المعجز » للمَعَرِّي عندئذ . ثم كتب ما كتب حول عدم صحة نسبة «المعجز» للمعري في مجلة « عالم الكتب » عن قناعة ، أيضاً ، بعد أن تبين له الصواب . ورغم هذا فإن الاحتجاج بالكتاب وبالنص الموجود فيه لازال قائما حتى وإن كان اسم مؤلفه مجهولاً ، وهذا الدكتور مرزوق نفسه يعده - رغم الجهل بمؤلفه - أحد « النصوص الناطقة » ويحتج به في بحثه .(٧٣)

أما قضية موقفنا معاً حول رأي القاضي الجرجاني من المُتَنبِّي في كتابه « الوساطة بين المُتنبِّي وخصومه » فهي قضية خلافية والأفضل أن يتفضل النقاد المتخصصون ويقولوا كلمتهم فيها .
والله المستعان .



الصورة الحقيقية للصفحة رقم « ٦١ » من كتاب: « التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان المتنبي » للصقلي المغربي، تحقيق الدكتور أنور أبو سويلم. وتظهر بأسفلها الحاشية التي "أحال" "المانع" إليها في بحثه!

( أ )

في عقود وبراقع؟ لأن البرقع من آلة النساء، والبدور لم تعهد في العقود والبراقع.

(٥) رَامياتٍ بأسْهُمٍ رِيْشُهَا الهُدْ بُ تَشُقُّ القُلُوبَ قَبْلَ الجُلُود

يقول: عيون النسوة ترميني بسهام قذذها[1] أهدابهن، وقد شبه نظر تلك العيون بالسهام لتأثيره في قلبه، ولهذا يقول: تشق القلوب قبل الجلود؛ لأنها تصيب الجلد أولا قبل القلب.

(٦) يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ حَلاَوَةُ التَّوْحِيدِ

[ يروى ] أحلى من التوحيد[2].

يقول: تمص هذه النسوة من فمي مصات هن في فمي كحلاوة التوحيد في قلب الموحد الذي يوحد الله ويعرف طعم إيمانه.

وقيل: إنه توحيد المعشوق لعاشقه؛ أي قوله: أنت واحدي، وإقباله على وصاله وعلى وحدنه من دون أن يعرف غيره، فهذا على ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لا يعرف أحدا سواه، ويقول به وحده، وإذا فعل ذلك فقد وحَّده[3].

(٧) كُلُّ خُمْصَانَةٍ[4] أرَقُّ مِنَ الخَمْـ ـرِ بقَلْبٍ أقْسَى من الجُلْمُودِ

الخمصانة: الضامرة البطن، والجلمود: الصخرة الصماء.

يقول: يترشفن من فمي من هن كل ضامرة أرق بشرة من الخمر، بقلب أقسى من الجلمود؛ أي أشد قساوة وملاسة من الصخر. وأتى فيه بـ «التطبيق» في قوله: أرق وأقسى، والخمر والجلمود.

(٨) ذاتِ فَرْعٍ كأنّما ضُرِبَ العَنْـ ـبَرُ فِيهِ بِمَاءِ وَرْدٍ وعُودِ

---

(١) جمع قذة، وهي ريشة الطائر تسوى وتركب في السهم. اللسان. مادة (قذذ).

(٢) هذه رواية ابن جني (الفسر ٢/ ٣٠٨) وابن وكيع (المنصف، ص ١٤٦) وابن بسام (سرقات المتنبي، ص ٣٠) والواحدي، ص ٣٠، والعكبري ١/ ٣١٥ ويروي (أحلى من التأييد) معجز أحمد ـ مخطوط.

(٣) تكلف الشراح تفسير هذا البيت. قال المعري: إنما جاء به على طريق المثل لا على طريق الخبر كما تقول أوضح من النهار وأرق من الماء. وقال: هذا أحد ما نسب المتنبي لأجله الى الكفر، وقيل: التوحيد: نوع من أنواع البلح ببلاد الحجاز (معجز أحمد) وقال ابن جني: معناه أحلى من التوحيد في القلب (في قلب المؤمن) وإلا فالتوحيد مر عند الكافر الفسر ٢/ ٣٠٨) وقال ابن القطاع: إن صيغة التفضيل قد تستعمل لمقاربة المفضل عليه بالمفضل، أي هن قريب من التوحيد (شرح المشكل من شعر المتنبي ص ٢٤١) وانظر أيضا ابن بسام: سرقات المتنبي، ص ٣٠ والعكبري ١/ ٣١٥.

(٤) قال أبو زيد: رجل خمصان وامرأة خمصانة (بفتح الخاء أيضا) الفسر ٢/ ٣٠٩.

٦١

صورة الصفحة رقم " ٦١ " من كتاب: " التكملة وشرح الأبيات المشكلة " للصقلي المغربي ، والتي نشرها الدكتور مرزوق بعد أن أخفى الحاشية التي أحال "المانع" إليها في بحثه !

(ب)



التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب المتنبي شرح أبي الحسن ابن عبيد الله الصقلي المغربي تحقيق الدكتور / نوري أبو سويلم

في عقود وبراقع؟ لأن البرقع من آلة النساء، والبدور لم تعهد في العقود والبراقع.

(٥) رَامِيَاتٍ بِأَسْهُمٍ رِيشُهَا الهُدْ ... بُ تَشُقُّ القُلُوبَ قَبْلَ الجُلُودِ

يقول: عيون النسوة ترميني بسهام قذذها[1] أهدابهن، وقد شبه نظر تلك العيون بالسهام لتأثيره في قلبه، ولهذا يقول: تشق القلوب قبل الجلود؛ لأنها تصيب الجلد أولا قبل القلب.

(٦) يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ ... هُنَّ فِيهِ حَلاوَةُ التَّوْحِيدِ

[ يروى ] أحلى من التوحيد[2].

يقول: تمص هذه النسوة من فمي مصات هن في فمي كحلاوة التوحيد في قلب الموحد الذي يوحد الله ويعرف طعم إيمانه.

وقيل: إنه توحيد المعشوق لعاشقه؛ أي قوله: أنت واحدي، وإقباله على وصاله وعلى وحدته من دون أن يعرف غيره، فهذا على ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لا يعرف أحدا سواه، ويقول به وحده، وإذا فعل ذلك فقد وحَّده[3].

(٧) كُلُّ خُمْصَانَةٍ[1] أَرَقُّ مِنَ الخَمْـ ... ـرِ بِقَلْبٍ أَقْسَى مِنَ الجُلْمُودِ

الخمصانة: الضامرة البطن، والجلمود: الصخرة الصماء.

يقول: يترشفن من فمي من هن كل ضامرة أرق بشرة من الخمر، بقلب أقسى من الجلمود؛ أي أشد قساوة وملاسة من الصخر. وأتى فيه بـ «التطبيق» في قوله: أرق وأقسى، والخمر والجلمود.

(٨) ذَاتِ فَرْعٍ كَأَنَّمَا ضُرِبَ العَنْـ ... ـبَرُ فِيهِ بِمَاءِ وَرْدٍ وَعُودِ

---

(١) جمع قذة، وهي ريشة الطائر تسوى وتركب في السهم. اللسان. مادة (قذذ).

(٢) هذه رواية ابن جني (الفسر ٢/ ٣٠٨) وابن وكيع (المنصف، ص ١٤٦) وابن بسام (سرقات المتنبي، ص ٣٠) والواحدي، ص ٣٠، والعكبري ١/ ٣١٥ ويروي (أحلى من التأييد) معجز أحمد - مخطوط.

(٣) تكلف الشراح تفسير هذا البيت. قال المعري: إنما جاء به على طريق المثل لا على طريق الحمد كما تقول لوضح من النهار وأرق من الماء. وقال: هذا أحد ما نسب المتنبي لأجله الى الكفر.

؟

● شرح ديوان المتنبى للصقلى

(ج) وجعل الرشفات أحلى منه على وجه المبالغة كما تقول : هذا أحلى من الضرب « العسل » لأن الضرب معروف بالحلاوة والآخر أن يكون جعل التوحيد غير موصوف بالحلاوة »[11] .

فهذا محقق المعجز لم يذكر من قريب ولا بعيد النص الذي أشار إليه عبدالعزيز وهو « البلح ببلاد الحجاز » ولو عثر على اختلاف بين نصوص المخطوطات لأضافه أو أشار إليه واكتفى به عن تتبع شروح البيت في الكتب الأخرى لأن النص المزعوم يضيف معنى جديداً إلى معنى البيت . ولما كان عمل الدكتور دياب أحد مصادر الدكتور عبدالعزيز ووجدته يشير إليه على استحياء في إشارة مقتضبة قائلاً : « أبو العلاء شرح ١ : ٧١ » ، عندئذ خالجني الشك فرأيت تتبع ما أحال إليه من نصوص فلفت نظري الاضطراب الواضح في عبارته حيث أشار مرة أخرى إلى مرجعه كالتالي « أبو العلاء ، معجز أحمد : مخطوط المتحف البريطاني نقلاً عن حاشية عند الصقلي ، التكملة ٦١ »[13] . ووضع ذلك كله في سطر واحد فلما رأيت الاحالة وما فيها من اضطراب ، عدت إلى مخطوطة المتحف البريطاني المصورة في مكتبة الجامعة مرة أخرى وإذا نصها كالتالي : « يقول : إن هذه النسوة يمصصن من فمي مصات ليلهن إليَّ ، هن يعني الرشفات في فمي أحلى من حلاوة التوحيد في فم الموحد وهو الإقرار بوحدانية الله تعالى وهذا أحد ما نسب المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل الرشف أحلى من التوحيد وروى هو فيه حلاوة التوحيد يعني للترشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا أخف من الأول وقيل إنه توحيد المعشوق لعاشقه أي قوله أنت واحدى عند إقباله على وصاله من دون أن يعرف غيره فهذا أحلى ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لايعرف سواه ولايقول إلا به وإذا فعل ذلك فقد وحده فكأنه يقول : هنّ في الفم أحلى من هذا التوحيد »[14] . *

وما كدت أفرغ من قراءة المخطوطة حتى رأيت الدكتور عبدالعزيز المانع يقف أمامي ويخبرني بأنه نقل النص عن مخطوطة أخرى ليست موجودة هنا فقلتُ : هب أن ذلك صحيحاً أليست مهمة المحقق أن يقارن النصوص ويشير إلى اختلافها ويبين ما يجد فيها ويقارن بينها فهل فعلت ذلك ؟ وأنت أستاذ أكاديمي لايجوز عليه الخطأ في بدهيات التحقيق وذو منهج ودراية في استعمال



* يقول الهامش رقم (١٤) عند الدكتور مرزوق :
« (١٤) معجز أحمد ، شرح ديوان المتنبي ، المؤلف أبو العلاء ، مصورة عن مخطوطة المتحف البريطاني ، مخطوطة بجامعة الملك سعود ، تاريخ النسخ ١٠٧٧ ، الورقة "١٦" "رقم ف ٦٢٥" »

صورة اللوحة التى نشرها الدكتور مرزوق على أنها صورة اللوحة رقم ١٦٠ من "المعجز" المحفوظ بالمتحف البريطاني، والذي توجد نسخته في جامعة الملك سعود تحت رقم "ف ٦٢٥". والصحيح أن هذه المصورة صورة اللوحة رقم ١٣٠/ب من نسخة مكتبة «قوله» المحفوظة، أيضا، بمكتبة جامعة الملك سعود تحت رقم «ف ١٠٠٢»

قارن توثيق ذلك على الصفحة التالية (هـ)
وقارن نص هذه اللوحة بالنص في الصفحة السابقة (ج) !

(د)



الى تركيب الكلمة فقال تبرك اسه فكانه قال سالت اسه يبرك ايها الصاحب هل رايت
بدورا مثل هولاء النسا اللواتى هن بدور فى الحسن والبها براقع وعقود لان البراقع
والعقود من آلة النسا ولم تتهد فى البدور
راميات باسهم ريشها الهدب تشق القلوب قبل الجلود
راميات فى موضع نصب لبدور يقول لصاحبه هل رايت بدورا ترمى بسهام قذذها
الهدب وهى تشق القلوب قبل الجلود بخلاف سائر السهام التى تصيب الجلود قبل القلوب
وعنى بالسهام العيون وهو ماخوذ من قول كثير
يرشقن من فمى رشفات هن فيه احلى من التوحيد
يقول ان هذه النسوة يمصصن من فى مصات هن فيه احلى من التوحيد فى قلب
الموحد وهو المقر بوحدانية اسه تعالى وهذا احد ما نسب المتنبى لاجله الى الكفر حيث
جعل الترشف احلى من التوحيد ويروى هو فيه حلاوة التوحيد يعنى الترشف
فى الفم حلاوة التوحيد وهذا اخف من الاول وقيل انه المعشوق يعاشقه اى
يواصله واحدى عند اقباله على وصاله من دون ان يعرف غيره فلهذا احلى ما
يكون للعاشق اذا كان معشوقه لا يعرف سواه ولا يقول الا به واذا فعل ذلك
فقد وحده فكانه يقول هن فيه الفم احلى من هذا التوحيد
كل خمصانة ارق من الخمر بقلب اقسى من الجلمود
الخمصانة الدقيقة الخاصرة والجلمود الصخر الصلب يروى ارق فى موضع الخمصانة
وبالرفع صفة لكل يقول لكل واحدة من هذه المترشفات وهى كل ضامرة
البطن ارق بشرة من الخمر بقلب اشد قساوة وصلابة من الصخر شبه رقة بشرتها
بالخمر وقساوة قلبها بالحجر وجعله اقوى منه اى اقوى من الحجر الصلب
ذات فرع كانما ضرب العنبر فيه بماء ورد وعود
اى كل خمصانة ذات فرع كانما خلط فيه العنبر بماء الورد والعود طيبا ورايحة
وانما كان ذلك خلقة فلهذا قال كانما
حالك كالغداف جثل دجوجى اثيث جعد بلا تجعيد
الحالك الشديد السواد والغداف الغراب الاسود والجثل الشعر الكثير والدجوجى الشديد السواد
ايضا والاثيث الكثير الملتف والتجعيد ... الصفة



● شرح ديوان المتنبى للمعرى (المتحف البريطانى) ؟

صورة "توثيق" جامعة الملك سعود للوحة "قوله" ١٣/ب

(هـ) للوحة رقم ١٣ ب من مخطوط صحيح احمد

الى تركيب الكلمة فقال بعرك اسه فكانه قال سالت اسه يعرك ايها الصاحب هل رايت
بدورا مثل هولاء النسا اللواتى هن بدورا فى الحسن والها براقع وعقود لان البراقع
والعقود من آلة النسا ولم تعهد فى البدور

رميات بأسهم ريشها الهدب   تشق القلوب قبل الجلود

راميات فى موضع نصب لبدور يقول لصاحبه هل رايت بدورا ترمى بسهام قذذها
الهدب وهى تشق القلوب قبل الجلود بخلاف سائر السهام التى تصيب الجلود قبل القلوب
وعنى بالسهام العيون وهو ماخوذ من قول كثير

رمتنى بسهم ريشها الهدب لم يصب   ظواهر جلدى وهو فى القلب جارح

يترشفن من فمى رشفات   هن فيه احلى من التوحيد

يقول ان هذه البدور يمصصن من فمى مصات هن فى فمى احلى من التوحيد فى قلب
الموحد وهو المقر بوحدانية اسه تعالى وهذا احد مانسب المتنبى لاجله الى الكفر حيث
جعل الترشف احلى من التوحيد وروى هو فيه حلاوة التوحيد يعنى للترشف
فى الفم حلاوة التوحيد وهذا اخف من الاول وقيل انه المعشوق بعاشقه اى
قوله انت واحدى عند اقباله على وصاله من دون ان يعرف غيره فلهذا احلى ما
يكون للعاشق اذا كان معشوقه لا يعرف سواه ولا يقول الا به واذا فعل ذلك
فقد وحده فكانه يقول هن فى الفم احلى من هذا التوحيد

كل خمصانة ارق من الخمر   بقلب اقسى من الجلمود

الخمصانة الدقيقة الخاصرة والجلمود الصخر الصلب وروى ارق فى موضع الجر صفة
لخمصانة وبالرفع صفة لكل يقول كل واحدة من هذه المترشفات وهى كل ضامرة
البطن ارق بشرة من الخمر بقلب اشد قساوة وصلابة من الصخر شبه رقة بشرتها
بالخمر وقساوة قلبها بالحجر وجعله اقوى منه اى اقسى من الحجر الصلب

ذات فرع كانما ضرب العنبر فيه بماء ورد وعود

اى كل خمصانة ذات فرع كانما خلط فيه العنبر بما الورد والعود طيبا ورايحة
وانما كان ذلك خلقة فلهذا قال كانما

حالك كالغداف جثل دجوجى اثيث جعد بلا تجعيد

الحالك الشديد السواد والغداف الغراب الاسود والجثل الشعر الكثير والدجوجى الشديد السواد
ايضا والاثيث الكثيف الملتف والتجعيد جعل بعضا يلتف بعضه يقول هى ذات فرع اسود بعد الصفة



الصورة الحقيقية للوحة رقم "١٦" المحفوظة بالجامعة ضمن الفلم رقم "ف ٦٢٥" كما يظهر من التوثيق

(و)

للوحة رقم ١٦/١ أ من مخطوط الجزء ١ لجمة المغربي

١٦

يلي بهذا المكان الذي هو دار الاحبة عودي الجدا رجعي فالي اشتاق البلد

عمرك الله هل رايت بدورا قبلها في براقع وعقود

اصله تعميرك الله وهو مصدر من عمرك الله تعميرا الا انه حذف ما كان زايدا ورد الى تركيب الكلمة فقال عمرك فكانه قال سالت الله بعمرك ايها الصاحب هل رايت قبل هولاء النسا اللواتي هن بدور في الحسن والبها في براقع وعقود لان البراقع والعقود من الة النسا ولم تعهد في البدور

راميات باسهم ريشها الهدب تشق القلوب قبل الجلود

راميات في موضع نصب للبدور يقول لصاحبه هل رايت بدورا ترمي سهاما تكون ريشها الهدب وهي تشق القلوب قبل الجلود بخلاف ساير السهام التي تصيب الجلود قبل القلوب وعنى بالسهام العيون وهو ماخوذ من قول كثير

رمتني بسهم ريشه الهدب لم يصب ظواهر جلدي وهو في القلب جارح

يترشفن من فمي رشفات هن فيه احلى من التوحيد

يقول انهن النسا يمصصن من فمي مصات هن احلى يعني الرشفات في فمي احلى من حلاوة التوحيد في فم الموحد وهو الاقرار بوحدانية الله تعالى وهذا احد ما نسب المتنبي لاجله الى الكفر حيث جعل الرشفات احلى من التوحيد وروي وهو فيه حلاوة التوحيد يعني الترشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا اخص من الاول وقيل انه توحيد المعشوق لعاشقه اي قوله انت واحدي عندا قاله على كل من دون ان يعرف غيره فهذا احلى ما يكون للعاشق اذا كان صادقا لا يعرف سواه ولا يتبدل الا به واذا فعل ذلك فقد وحدته فكانه يقول هن في الفم احلى من هذا التوحيد

كل خمصانة ارق من الخمر بقلب اقسى من الجلمود

الخمصانة الدقيقة الخصر والجلمود الحجر الصلب وهي ارق بالرفع في موضع الصفة للخمصانة وبالرفع صفة لكل يقول كل واحدة من هولا النسوة خمصانة الحشى ارق بشرة من الخمر بقلب اشد قساوة وصلابة من الحجر شبه رقة بشرتها بالخمر وقساوة قلبها بالحجر وجعلها اقسى منه

ذات فرع كانما ضرب العنبر فيه بما ورد وعود

قال الدكتور مرزوق، واصفًا هذا المخطوط، على صفحة "٣٦" من بحثه، ما نصه: «مخطوطة مصورة عن نسخة المتحف البريطاني "الثانية" لدى جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض»!

والصحيح أن هذه النسخة هي نسخة المتحف البريطاني «الأولى» لا «الثانية»، وهي نفسها، مصورة نسخة جامعة الملك سعود
وقارن الصفحة السابقة « و » ، واللاحقة « ح » !



( ز )

يلي بهذا المكان الذي هو دار الأحبة عوذي الجد راجعي وابي اشتياق اليك
عمرك الله هل رأيت بدورا قبلها في براقع وعقود
اصله تعميرك الله وهو مصدر من عمّرك الله تعميرا ثم حذف ما كان زائدا ورد
الى تركيب الكلمة فقال عمرك كأنه قال سألت الله بعمرك يا ايها الصاحب هل رأيت بدورا
قبل هولاء النسا اللواتي هن بدور في الحسن والبهاء في براقع وعقود لان البراقع
والعقود من آلة النسا ولم تعهد في البدور
راميات بأسهم ريشها الهدب تشق القلوب قبل الجلود
راميات في موضع نصب لبدور يقول لصاحبه هل رأيت بدورا ترمي بسهام قذذها
الهدب وهي تشق القلوب قبل الجلود بخلاف سائر السهام التي تصيب الجلود قبل
القلوب وعنى بالسهام العيون وهو مأخوذ من قول كثير
رمتني بسهم ريشه الهدب لم يصب ظواهر جلدي وهو في القلب جارح
يترشفن من فمي رشفات هن فيه أحلى من التوحيد
يقول انهن النسا يمصصن من فمي مصات [illegible] يعني الرشفات في فمي
احلى من حلاوة التوحيد في فم الموحد وهو الاقرار بوحدانية الله تعالى وهذا احد
ما نسب المتنبي لاجله الى الكفر حيث جعل الرشفات احلى من التوحيد وروي هي
فيه حلاوة التوحيد يعني الترشف في الفم احلى من التوحيد وهذا النص من الاول
وقيل انه توحيد العشق لعاشقه اي قوله انت واحدي عند اباه علي كل احد من دون
ان يعرف غيره فهذا احلى ما يكون للعاشق اذا كان صاحبه لا يعرف سواه ولا يتوق
الا به واذا فعل ذلك فقد وحده فكأنه يقول هن في الفم احلى من هذا التوحيد
كل خمصانة ارق من الخمر بقلب اقسى من الجلمود
الخمصانة الدقيقة الخصر والجلمود الصخر الصلبة ويروى ارق بالنصب في موضع الجر صفة
للخمصانة وبالرفع صفة لكل يقول كل واحدة من هولا النسوة [illegible]
ارق بشرة من الخمر بقلب اشد قساوة وصلابة من الصخر [illegible]
وقساوة قلبها بالصخر [illegible]
ذات فرع كأنما ضرب العنبر فيه بماء ورد وعود

معجز أحمد
شرح ديوان المتنبي
مصورة عن مخطوط
المتحف البريطاني
لدى جامعة الإمام
عدد ٢٢٨
رقم المخطوط [illegible] أدب

● معجز احمد (المتحف البريطانى)

صورة اللوحة ١٦، موثقة من جامعة الإمام

16

(ح)

يلي بهذا المكان الذي هو دار الاحبة عودي اليه وارجعي فاني مشتاق اليك

عمرك الله هل رايت بدورا قبلها في براقع وعقود

سالتك بعمرك الله وهو مصدر من عمرك الله تعميرا الا انه حذف ماكان زايدا ورد الى تركيب الكلمة فقال عمرك فكانه قال سالت الله بعمرك ايها الصاحب هل رايت قبل هولاء النسا اللواتي هن بدور في الحسن والبها في براقع وعقود لان البراقع والعقود من الة النسا ولم تعهد في البدور

راميات باسهم ريشها الهدب تشق القلوب قبل الجلود

راميات في موضع نصب لبدور يقول لصاحبه هل رايت بدورا ترمي بسهام قذذها الهدب وهي تشق القلوب قبل الجلود بخلاف ساير السهام التي تصيب الجلود قبل القلوب وعنى بالسهام العيون وهو ماخوذ من قول كثير

رمتني بسهم ريشه الهدب لم يصب ظواهر جلدي وهو في القلب جارح

يترشفن من فمي رشفات هن فيه احلى من التوحيد

يقول ان هذه النسوة يمصصن من فمي مصات هن احلى يعني الرشفات في فمي احلى من حلاوة التوحيد في فم الموحد وهو الاقرار بوحدانية الله تعالى وهذا احد ما نسب المتنبي لاجله الى الكفر حيث جعل الرشفات احلى من التوحيد وروي وهو فيه حلاوة التوحيد يعني الترشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا احسن من الاول وقيل انه توحيد المعشوق لعاشقه اي قولها انت واحدي عندي اقبل عليك وحدك من دون ان يعرف غيره فهذا احلى ما يكون للعاشق اذا كان صاحبه لا يعرف سواه ولا يقول الا به واذا فعل ذلك فقد وحده فكانه يقول هن في الفم احلى من هذا التوحيد

كل خمصانة ارق من الخمر بقلب اقسى من الجلمود

الخمصانة الدقيقة الخاصرة والجلمود الصخر الصلبة وهي ارق بالفم في موضع الجر صفة للخمصانة وبالرفع صفة لكل يقول كل واحدة من هولاء المترشفات ضامرة البطن ارق بشرة من الخمر بقلب شديد قساوة وصلابة من الصخر شبه رقة بشرتها بالخمر وقساوة قلبها بالصخر وجعله اقسى منه

ذات فرع كانما ضرب العنبر فيه بماء ورد وعود





صورتا بطاقتي معلومات نسختي مخطوط "معجز أحمد" البرطاني، والمحفوظتين لدى جامعة الملك سعود تحت رقم «ف ٦٢٥»، وجامعة الإمام تحت رقم "«٨٧٥٩/ف»".

ألَيسَتا صورَتي مخطوطٍ واحد!!

(ط)

هذه البطاقة مصورة من الفيلم رقم ٨٧٥٩/ف والمحفوظ في قسم المخطوطات بالمكتبة المركزية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية




(معهد أحياء المخطوطات العربية)

المكتبة دار الكتب المصرية

رقم الفيلم ٢٠٥/٢٠٦ إعادة

ورقم المخطوط فيها ٤٢٤٦ أدب

اسم الكتاب معجز أحمد

شرح ديوان أبي الطيب المتنبي - مجلد

اسم المؤلف أبو العلاء المعري

تاريخ النسخ ١٠٧٧ هـ

عدد الأوراق ٢٢٨ المقاس

الملاحظات مصور من المتحف البريطاني

هذه البطاقة مصورة من الفيلم رقم ف ٦٢٥ في قسم المخطوطات بمكتبة جامعة الملك سعود

(معهد أحياء المخطوطات العربية)

المكتبة دار الكتب المصرية

رقم الفيلم ٢٠٥/٢٠٦ إعادة




ورقم المخطوط فيها ٤٢٤٦ أدب

اسم الكتاب معجز أ

شرح ديوان أبي الطيب المتنبي - مجلد

اسم المؤلف أبو العلاء المعري

تاريخ النسخ ١٠٧٧ هـ

عدد الأوراق ٢٢٨ المقاس

الملاحظات مصور من المتحف البريطاني

صورة اللوحة رقم ١٣/أ من "معجز أحمد" نسخة المتحف البريطاني الثانية "الحقيقية" رقم: (٧٥٥١ الإضافات) (13)
وهو المخطوط الذي تحاشى الدكتور مرزوق ذكره أو تصويره أو الإحالة عليه لأنه يحتوي على النص "المزعوم"!

(ي)

رمتني بسهم ريشها الهدب لم تغب ظواهر جلدي وهو في القلب جارح
بترشفن من فمي رشفات • هن فيه أحلى من التوحيد
يقول أن هذه النسوة يمصصن من فمي مصات يلهن التي هن يعني الرشفات
في فمي أحلا من حلاوة التوحيد وقلب الموحد الاقرار بوحدانية الله تعالى في فم
الموحد وهذا أحد ما نسب المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل الترشف أحلى من التوحيد
وروى هو فيه حلاوة التوحيد يعني الترشف في الفم حلاوة التوحيد وهذا أخف
من الأول وقيل أنه المعشوق بعاشقه أي قوله أنت واحدي عند إقباله علي
وصاله من دون أن يعرف غيره فهذا أحلى ما يكون للعاشق إذا كان صاحبه لا يعرف
سواه ولا يقول إلا به وإذا فعل ذلك فقد وحده يقول هن في الفم أحلى من هذا
التوحيد كل خمصانة أرق من الخمر • بقلب أقسى من الجلمود •
الخمصانة الدقيقة الخاصرة والجلمود الصخر الصلب روى أرق في موضع جر صفة
بالخمصانة وبالرفع صفة لكل يقول كل واحدة من هؤلاء المترشفات هي كل ضامرة
البطن أرق بشرة من الخمر بقلب أشد قساوة وصلابة من الصخر شبه رقة بشرتها بالخمر
وقساوة قلبها بالجلمود أقسى منه ذات فرع كأنما ضرب العنبر فيه بماء ورد
وعود يقول كل خمصانة ذات فرع كأنما خلط فيه العنبر بماء ورد وعود طيبا
ورائحة وإنما كان ذلك خلقة فلهذا قال كأنما حالك كالغداف جثل دجوجي
أثيث جعد بلا تجعيد الحالك الشديد السواد والغداف الغراب الأسود
والجثل الكثير والدجوجي الشديد السواد والأثيث الكثيف الملتف والتجعيد أي الجعل
جعدا يتكلف يقول هي ذات فرع أسود بهذه الصفة تحمل المسك من غدايرها الـ
ريح وتفتر عن شتيت برود الهاء في غدايرها للمرأة وروي من غدايره
أي من غداير الفرع والغداير الضفاير واحدها غديرة والريح فاعل تحمل والـ
شتيت صفة الأسنان وهو المفلج والبرود أيضا يقول إنها مع استغنائها من
الطيب تستعمل الطيب الكثير بحيث تحمل الريح من غدايرها المسك وتفتر أي تضحك
عن ثغر مفلج فيه ماء بارد أو يبرد حرارة الكبد وهو الريق المتحلب من بين الأسنان
وقيل هو من البرد النازل من السماء فوصف أسنانها بأنها مفلجة وأن كان فيها
ونقاية وبرده إذا مص جمعت بين جسم أحمد وسقمه • وبين الجفون والتسهيد
أراد بأحمد نفسه يقول إن هذه المرأة جمعت بين جسمي وبين السقم وبين جفوني والتسهيد
التسهيد فبعدت عن الصحة والنوم • هذه مهجتي لديك لحيني •
فانتقصي من عذابها أو فزيدي المهجة النفس والحين الهلاك يقول هذه نفسي

(ك)

17

اي ليفصل ما بينهن ومنها قول ناسد ليس بشيء ثم خاطب ايام الصبى فقال ايام
تجر ذيولها اي يا ايام لهونا وجر الذيول كناية عن النشاط واللهو لان النشوان
والنشيط يجر ذيله ولا يرفعه ودار الاثلة موضع بظهر الكوفة وعلى هذه الرواية
حذف الهمزة ونقل حركتها الى الساكن قبلها ومن روى بغير الالف واللام فهي كالاولى
الاثلة المعروف والاثلة شجر من جنس الطرفاء يتمنى عود تلك الايام ○

عمرك الله هل رأيت بدورا طلعت في براقع وعقود

اي اسأل الله عمرك اي ان يعمرك يخاطب صاحبه هل رأيت بدورا تلبس البراقع
والحلي يعني نساء حسانا شبههن بالبدور في الحسن ويروى بدورا قبلها اي قبل تلك الايام التي

راميات باسهم ريشها الهدب تشق القلوب قبل الجلود

يريد بالاسهم لحظاتهن وانما سماها اسهما جعل الاهداب ريشها لان بالريش تذهب
السهم كذلك لحظاتهن تنفذ الى القلوب قبل ان تصل الى الجلود وهذا من قول بشار
رمتني بسهم ريشها الكحل لم يضر ظواهر جلدي وهو للقلب جارح ومثله قول جميل
[illegible] ○

يترشفن من فمي رشفات هن فيه احلى من التوحيد

يقال رشفت الريق وترشفته اذا مصصته يقول كن يمصصن ريقي لحبهن اياي
كانت تلك الرشفات احلى في فمي من كلمة التوحيد وهي لا اله الا الله وهذا افراط وتجاوز

كل خمصانة ارق من الخمر بقلب اقسى من الجلمود

الخمصانة الضامرة البطن وعنى برقتها نعمتها وصفاء لونها وقوله بقلب اي مع قلب
اصلب من الحجر يقول اجسامهن ناعمة وقلوبهن قاسية ○

ذات فرع كانما ضرب العنبر فيه بماء ورد وعود

الفرع شعر الرأس يريد ان شعرها طيب الرائحة فكانه خلط بهذه الانواع من الطيب
وقيل ان العود انما يفوح رائحته عند الاحراق ولا يطيب رائحة الشعر اذا خلط بالعود
وقيل اراد ضرب العنبر فيه بماء ورد ودخن بعود فحذف الفعل الثاني كقوله علفتها

(في الحاشية: يخرج شعاعها ومن اجلها اي انها تصل الى القلوب — والاصح انه تمر بالبصرة ذكي جدا)

صورة اللوحة رقم ١٧ / أ من مخطوط شرح الواحدي لديوان المتنبي المحفوظ في مكتبة كوبريلي في استانبول تحت رقم ١٣١٦ . ويظهر عليه التعليق الذي يفسر كلمة التوحيد بالتمر، والذي نصه :
"والأصح أنه تمر بالبصرة ذكي جدا"

الصورة التي نشرها الدكتور مرزوق عن "نسخة جامعة الملك سعود" من مخطوط شرح الواحدي لديوان المتنبي!

مشكلة المنهج والتحقيق في قراءة د. المانع — مرزوق بن صنيتان

(ل)

مخطوطة شرح الواحدي [illegible] لدى جامعة الملك سعود رقم ٢٦٩٧

وقال ايضا في صباه يمدحه

كم قتيل كما قتلت شهيد ... لبياض الطلى وورد الخدود

وعيون المها ولا كعيون ... فتكت بالمتيم المعمود

در در الصبى أأيام تجريـ ... ـر ذيولي بدار أثلة عودي

عمرك الله هل رأيت بدورا ... طلعت في براقع وعقود

راميات بأسهم ريشها الهدب ... تشق القلوب قبل الجلود

يترشفن من فمي رشفات ... هن فيه أحلى من التوحيد

كل خمصانة أرق من الخمر ... بقلب أقسى من الجلمود

● مخطوطة شرح الواحدي

صورة الصفحة رقم ٣٦٥ " من رسالة الدكتور عبدالرحمن السراك عن « شرح التبريزي لديوان المتنبي » المخطوطة بجامعة الإمام بالرياض



-٣٦٥-

(م)

ويُحتملُ أن يكون قولهم : « عَمرَكَ اللهُ » مأخوذاً من عمرتُ الدِّيارَ من العمارة كأنك : بعَمرِكَ المنازلَ المُشرفَةَ بذكر الله وعبادته ، ويكون هذا الكلامُ من قوله سبحانه[1] { هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله } أي أمر[2] الله .

٥ - رامــيات بأسهُمٍ ريشُها الهُدْ * بُ تشقُّ القلوبَ قبلَ الجلودِ

العربُ تجعَلُ العَيْنَ كالسَّهْمِ .

٦ - يترشَّفْنَ[3] مــنْ فمي رشَفَاتٍ * هُنَّ فيه أحلى من التَّوْحيدِ[4]

يقال : رشفتُ الماءَ ، إذا أخذتَه قليلاً قليلاً ، ومن أمثالهم «[5] العَبُّ أروى ، والرَّشيفُ أشْرَبُ » أي إن الذي يَعُبُّ يروى سريعاً ، والذي يرشُف يشرَبُ أكثرَ من العابِّ ، ويقالُ : رشفتُ الريقَ ، لأنَّه يشرَبُ قليلاً قليلاً ، وقوله : « أحلى من التَّوحيد » يحتمل وجهين : أحدهُما : أن يكونَ وصفَ التوحيد بالحلاوة في فمه ، وجعل الرَّشَفَات أحلى منه على وجه المُبالغة ، كما يقال : هو أحلى من الضَّرَبِ[6] ، لأن الضَّرَبَ ، معروفةٌ بالحلاوة / والآخر : أن يكون جعل التوحيد غيرَ موصوفٍ بالحلاوة .      ١٢٨/أ

---

(١) سورة البقرة ٢/٢١٠ .

(٢) ماسبق للمعري في تفسير أبيات المعاني ١١٢ ـ وتفسيره للآية مخالف لما ذهب إليه أهل السنة والجماعة قال الصابوني : « ويثبت أصحاب الحديث نزول الرب كل ليلة إلى السماء الدنيا من غير تشبيه له بنزول المخلوقين ولاتمثيل ولاتكييف ، بل يثبتون ما أثبته رسول الله صلى الله عليه وسلم وينتهون فيه إليه ويمرون الخبر الصحيح الوارد بذكره على ظاهره ويكلون علمه إلى الله ، وكذلك يثبتون ماأنزله الله عزّ اسمه في كتابه من ذكر المجيء والإتيان المذكورين في قوله عزوجل « هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله » انظر عقيدة السلف أصحاب الحديث صـ٢٦ ، ٢٧ لشيخ الإسلام الإمام أبي إسماعيل عبدالرحمن بن إسماعيل الصابوني تحقيق بدر البدر ، الدار السلفية ، الكويت ط الأولى ١٤٠٤هـ .

(٣) حاشية « قال ابن بسام في كتابه سرقات المتنبي ومشكل معانيه » ، في قوله :

يترشَّفْن من فمي رشفات * هُنَّ فيه أحلى من التوحيد .

يريد : عندهن ، لقلة دينهن ، وغلبة الشهوة عليهن ، ولذلك قال : « فيه » ولم يقل « عندي » وهومعنى بديع وابن بسام هو أبو الحسن علي النحوي ت ٥٤٢ ، صاحب كتاب « الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة » . وانظر شرحه السابق في كتابه سرقات المتنبي ومشكل معانيه ص ٣٠ ، تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور ، الدار التونسية ولم يرد قوله « وهو معنى بديع » . قال المعري تعليقاً على البيت « وهذا أحدما نسب المتنبي لأجله الكفر بحيث جعل الترشفَ أحلى من التوحيد ، معجز أحمد ٧١/١ .

(٤) في الحاشية تعليق وهو « قوله : التوحيد ، أشار بذلك إلى تمر بالمدينة الشريفة شديد الحلاوة » .

(٥) جاءت روايته : « الجرع أروى ، والرشفُ أنقع » مجمع الأمثال ١٦٧/١ .

(٦) الضَّرَبُ : العسل الأبيض الغليظ ، اللسان « ضرب » .

صورة الصفحة رقم «١٥-٢٦» من مقال الدكتور البراك، لما نشرها
الدكتور مرزوق على صفحة «٤٢» من مقاله هذا! ونلاحظ هنا أنه
قد «اختفى» من أعلاها رقم الصفحة، ومن وسطها ومن الجهة اليمنى
رقم ورقة المخطوط وهو «١٢٨/أ»، ومن أسفلها الحاشية المرقمة
رقم «٤»، كما «اختفى» الهامش «٥-٦» من هامش
الدكتور البراك! قارن الصفحة السابقة «م» الموثقة!

(ن)



؟

ويُحتملُ أن يكون قَوْلهُم : « عَمَّرَكَ اللّهُ » مأخوذاً من عمرْتُ الدِّيَارَ من العمارة ، أي : يعْمُرك المنازلَ المُشرفَةَ بذكر الله وعبادَته ، ويكون هذا الكلامُ من قوله سبحانه[1] (هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله ) أي أمر[2] الله .

٥ - راهِـيات بأسهُم ويشُها الهُدْ * بُ تشقُ القلوبَ قَبلَ الجلودِ

الهُدْبُ تجعَلُ العيْنَ كالسَّهْم .

٦ - يترشَّفْن[3] مِـنْ فمي رشَفَاتٍ * هُنَّ فيه أحلى مِن التوحيد (٤) ؟

يقال : رشفْتُ الماءَ ، إذا أخذتَه قليلاً قليلاً ، ومن أمثالهم (٥) « الغَبُّ أروى ، والرَّشيفُ أشْرَبُ » أي إن الذى يَعُبُّ يروى سريعاً ، والذي يرشُف يشرَبُ أكثر من العابّ ، ويقال : رشفْتُ الرِّيق ، لأنَّهُ يشرَبُ قليلاً قليلاً ، وقوله : « أحلى من التَّوحيد » يحتمل وجهين : أحدهُما : أن يكون وصفَ التوحيد بالحلاوة في فمه ، وجعل الرَّشَفَات أحلى فِيهِ على وجه المُبالغة ، كما يقال : هو أحلى من الضَّرْب (٦) ، لأن الضَّربَ ، معروفةٌ بالحلاوة / والآخر : أن يكون جعل التوحيد غيْرَ موصوفٍ بالحلاوة .

؟

(١) سورة البقرة ٢/٢١٠ .

(٢) ماسبق للمعري في تفسير أبيات المعاني ١١٢ - وتفسيره للآية مخالف لما ذهب إليه أهل السنة والجماعة قال الصابوني : « ويثبت أصحاب الحديث نزول الرب كل ليلة إلى السماء الدنيا من غير تشبيه له بنزول المخلوقين ولاتمثيل ولاتكييف ، بل يثبتون ماأثبته رسول الله صلى الله عليه وسلم وينتهون فيه إليه ويمرون الخبر الصحيح الوارد بذكره على ظاهره ويكلون علمه إلى الله ، وكذلك يثبتون ماأنزله الله عزّ اسمه في كتابه من ذكر المجيء والإتيان المذكورين في قوله عزوجل « هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله » انظر عقيدة السلف أصحاب الحديث صـ٢٦ ، ٢٧ لشيخ الإسلام الإمام أبي إسماعيل عبدالرحمن بن إسماعيل الصابوني تحقيق بدر البدر ، الدار السلفية ، الكويت ط الأولى ١٤٠٤هـ .

(٣) حاشية « قال ابن بسام في كتابه سرقات المتنبي ومشكل معانيه » ، في قوله :

يترشّفْن من فمي رشفات * هُنَّ فيه أحلى من التوحيد .

يريد : عندهن . لقلة دينهن ، وغلبة الشهوة عليهن ، ولذلك قال : « فيه » ولم يقل « عندي » وهو معنى بديع وابن بسام هو أبو الحسن علي النحوي ت ٥٤٢ ، صاحب كتاب « الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة » .
وانظر شرحه السابق في كتابه سرقات المتنبي ومشكل معانيه ص ٣٠ ، تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور ، الدار التونسية ولم يرد قوله « وهو معنى بديع » . قال المعري تعليقاً على البيت « وهذا أحدما نسب المتنبي لأجله الكفر ، حيث جعل الترشف أحلى من التوحيد ، معجز أحمد ١/٧١ .

؟

(س)

اللوحة ١٢٧/ب من مخطوط "شرح ديوان المتنبي للتبريزي"، وعليها توثيق مركز الملك فيصل للبحوث بالرياض.

صورة اللوحة رقم ١٢٦/ب من مقتنيات مكتبة مركز الملك فيصل للبحوث
من مخطوط الموضح شرح ديوان
المتنبي للخطيب التبريزي
والمصورة من
مكتبة باريس
الوطنية
رقم ٣١٠٢
صالح أحمد

الخبرُ محذوفا ولذا بفتح اللام بني منصوبة وانتصابها بفعل مضمر كأنه
قال اسئلك عمرك الله او بحق لك من الا فعال والعَمْرُ يجب ان يكون مصدر
عَمَرَ يعمُرُ وهو هاهنا موضوع موضع الحرمة كأنه قال اسئلك بحرمتك
الله اخذ من قولهم عَمَرْتُ البيت الحرام اذا زرته ومنه اشتقاق الاعتمار
والعمرة قال الغراب بن الحر الجعفي في صفة النخل
يطوف بها الزوار كل عشية كما طافت العُمّار حول المناسك
ولما كانت الزيارة فيها تواضعٌ للمزور جعلت الحرمة عَمْرًا وقال قوم
معنى قولهم عمرك الله اي حلفك بعمره لذا قالوا العَمْر والعُمْر البقاء
وقالوا عمرتك الله اي جعلتك تحلف بعمره او بحرمته قال الشاعر
عمرتك الله الا ما ذكرت لنا هل كنت جارتنا ايام ذي سلم
ويحتمل ان يكون قولهم عمرك الله ماخوذا من عمرت الديار من العمارة
لا بعمرك المنازل المعمورة بذكر الله وعبادته ويكون هذا الكلام من قوله
سبحانه ليعمرون الا ان يأتيهم الله او امر الله.

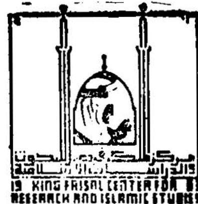
رامياتٍ بأسهمٍ ريشها الهُدْبُ تشقّ القلوبَ قبل الجلودِ

العرب تجعل الهدب كالسهم.

يترشَّفْنَ من فمي رَشَفاتٍ هنّ فيهِ أحلى من التوحيدِ

يقال رشفت الماء اذا اخذته قليلا قليلا ومن امثالهم الرشف أروى اي
اشرب اي ان الذي يعب بروى سريعا والذي يرشف يشرب اكثر من العاب ويقال
رشفت الريق اذا تشربته قليلا قليلا. وقوله احلى من التوحيد يحتمل وجهين
احدهما ان يكون وصف التوحيد بالحلاوة في فيه وجعل الرشفات احلى منه على
وجه المبالغة كما يقال هو احلى من الضرب لان الضرب معروف بالحلاوة

قوله التوحيد اشارة الى تمر بالمدينة الشريفة شديد الحلاوة.



# الهوامش

(١) « علامات ، المجلد الثالث ، الجزء العاشر ، الصفحات ٢٩-٤٨ . المتنبي والتوحيد : قراءة ثانية » .
(٢) « علامات ، المجلد الثالث ، الجزء الثاني عشر ، الصفحات ١١ - ٤٦ » .
(٣) المرجع نفسه ٣٤ .
(٤) الصقلي ، التكملة ٦١ ، حاشية الدكتور أبو سويلم رقم ٣ .
(٥) د . مرزوق ، مشكلة ، علامات ١٥ .
(٦) المانع ، المتنبي ، علامات ٣١ .
(٧) المرجع نفسه ٤٤ .
(٨) الصقلي ، التكملة ٦١ ، حاشية الدكتور أبو سويلم رقم ٣ .
(٩) المانع ، المتنبي ، علامات ٤٧ .
(١٠) مرزوق ، مشكلة ، علامات ١٥ ، ١٦ .
(١١) ربما احتج مرزوق بأن « المانع » لم يذكر هذه النسخة الثانية من « معجز أحمد » ضمن ثبت مصادره ومراجعه . وأقول : هو صادق « هنا » ، فلم أذكرها لأني في الواقع لم أطلع عليها ، وذكرها بين المصادر يعد - عندئذ - ضرباً من التدليس . لذا اكتفيت بذكر كتاب « التكملة » معتمداً على حاشية محققها ، الدكتور أبو سويلم ، والتي وردت في صفحة ٦١ . وقد عمد الدكتور مرزوق نفسه إلى أمر شبيه بهذا في بحثه الأخير فعندما احتاج إلى الاحتجاج بنص ورد في كتاب « تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب » لباكثير الحضرمي ، لم يرجع إلى الكتاب نفسه رغم أنه كتاب مطبوع وليس مخطوطاً بعيداً كمخطوط « معجز أحمد » ، في المتحف البريطاني ، فاعتمد على الدكتور قلقيلة في كتابه : « أبيات المعاني في شعر أبي الطيب » وأثبت الأخير بين مصادره وأغفل الأول . انظر : بحث الدكتور مرزوق ، مشكلة ٢٧ ، ٣٥ .
(١٢) مرزوق ، مشكلة ، علامات ١٦ .
(١٣) المرجع نفسه ١٥ .
(١٤) الصقلي ، التكملة ٦١ ، حاشية الدكتور أبو سويلم رقم ٣ .
(١٥) ابن جني ، الفسر ٢ : ٣٠٨ .
(١٦) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٢٣ .
(١٧) المرجع نفسه ١٦ .
(١٨) المرجع نفسه ٣٣ .

(١٩) سزكين ، تاريخ التراث العربي ، المجلد الثاني ، الجزء الرابع ٣٤ ، وانظر ايضاً : مقدمة الدكتور عبدالمجيد دياب لتحقيقه لكتاب : شرح ديوان المتنبي لأبي العلاء المعري ١ : ١٩ ـ ٢٠ .
(٢٠) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٣٦ .
(٢١) المرجع نفسه ٢٨ .
(٢٢) أبو العلاء ، شرح ، مقدمة الدكتور دياب ١ : ٢٠ .
(٢٣) سزكين ، تاريخ ، المجلد الثاني ، الجزء الرابع ٣٤ .
(٢٤) انظر مقدمة الدكتور عبدالمجيد دياب لتحقيق شرح ديوان المتنبي ١ : ١٩ ، ( الهامش ) .
(٢٥) مرزوق ، مشكلة ، علامات ١٧ .
(٢٦) المانع ، المتنبي ، علامات ٣٢ .
(٢٧) المرجع نفسه ٤٤ .
(٢٨) مرزوق ، المتنبي ٨ ( بحث مخطوط في طريقه للنشر ) .
(٢٩) ياقوت ، معجم ١٥ : ٥ . نشرة د . رفاعي .
(٣٠) ياقوت ، معجم ٥ : ٣٨ ، نشرة مرجوليوث .
(٣١) ابن منظور ، لسان ، مادة « تمر » .
(٣٢) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٢٠ .
(٣٣) سزكين ، تاريخ التراث ، المجلد الثاني ، الجزء الرابع ٣٥ .
(٣٤) المانع ، المتنبي ، علامات ٤٨ .
(٣٥) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٤٦ .
(٣٦) الواحدي ، شرح ديوان المتنبي ، نسخة كوبريلي ، إستانبول ، محفوظة تحت رقم ١٣١٦ .
(٣٧) مرزوق ، مشكلة ٢١ .
(٣٨) المرجع نفسه ٢١ .
(٣٩) التبريزي ، المُوضح ، أو شرح ديوان المتنبي ، باريس ٢ : ٣١ .
(٤٠) البراك ، عبدالرحمن : تحقيق الجزء الأول من « الموضح أو شرح ديوان المتنبي » للتبريزي ، رسالة دكتوراه ، جامعة الإمام ، صفحة ٣٦٥ .
(٤١) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٢١ ، ٣٣ .
(٤٢) ابن خلكان ، وفيات ٥ : ١١٣ .
(٤٣) الاسنوي ، طبقات ١ : ٣٠٢ ـ ٣٠٣ .
(٤٤) الزبيدي ، تاج ، مادة « وحد » .
(٤٥) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٢٢ . ولقد توقفت عند هذا النص مليا أتمعن فيما يقصده الدكتور مرزوق فهو ، حيناً ، ينكر سبق « المتقدمين » جميعاً له في تفسير التوحيد بالتمر ثم يعود فيناقض نفسه ويشعرنا على استحياء بأنه إنما سبق « إلى قراءة غفل عنها نقاد الشعر ودارسوه »؟!

أقول : وإذا سبقه غير النقاد وغير الدارسين ألا يعد سبقهم سبقاً له ؟!
(٤٦) مرزوق ، مشكلة ، علامات ١٣ .

(٤٧) المرجع نفسه ٢٧ .
(٤٨) باكثير ، تنبيه ١١٢ ـ ١١٣ .
(٤٩) ابن معصوم ، أنوار ٤ : ٢٤٩ .
(٥٠) المعري ، معجز ، الورقة ١٣/أ ، نسخة المتحف البريطاني رقم ٧٥٥١ الإضافات .
(٥١) الواحدي ، شرح الورقة ١٧/أ ، نسخة كوبريلي ، إستنابول ، رقم ١٣١٦ .
(٥٢) التبريزي ، الموضح ، أو شرح ديوان المتنبي ، الورقة ١٢٧/ب ، نسخة باريس ٣١٠٢ .
(٥٣) ابن خلكان ، وفيات ٥ : ١١٣ .
(٥٤) الأسنوي ، طبقات ١ : ٣٢ ـ ٣٠٣ .
(٥٥) الزبيدي ، تاج ، مادة « وحد » .
(٥٦) باكثير ، تنبيه ١١٢ ـ ١١٣ .
(٥٧) ابن معصوم ، أنوار ٤ : ٢٤٩ .
(٥٨) السيوطي ، بغية ٢ : ١٩٠ ، حاشية المحقق .
(٥٩) اليازجي ، العرف ٣ : ٤ .
(٦٠) البرقوقي ، شرح ٢ : ٤٧ .
(٦١) الحوفي ، أبو حيان ١ : ١ .
(٦٢) ابن بسام ، سرقات ٣٠ ، حاشية المحقق .
(٦٣) ابن جني ، الفسر ٢ : ٣٠٨ ، حاشية المحقق .
(٦٤) هارون ، تحقيق ١١٠ .
(٦٥) محيي الدين ، أبو حيان ٨ .
(٦٦) الشيخ ، أبو حيان ٣٦ .
(٦٧) ألتونجي ، المتنبي ٦٢ .
(٦٨) الصقلي ، التكملة ٦١ .
(٦٩) الذهبي ، سير ١٧ : ١١٩ .
(٧٠) المانع ، المتنبي ، علامات ٤٤ .
(٧١) العزام ، محمد « ليس للمعري » ، عالم الكتب ، المجلد الرابع عشر ، العدد الثالث ، ذو القعدة ـ ذو الحجة ١٤١٣هـ ( ص ص ٢٤٢ ـ ٢٦٢) .
(٧٢) المانع ، عبدالعزيز « عود إلى معجز أحمد » ، عالم الكتب ، المجلد الرابع عشر ، العدد الخامس ، الرَّبيعان ١٤١٤ ، ( ص ص ٤٨٢ ـ ٤٩٢ ) .
(٧٣) مرزوق ، مشكلة ، علامات ٢٧ .

# ثبت المصادر والمراجع


الأسنوي ، جمال الدين عبدالرحيم ( ت ٧٧٢هـ )
* طبقات الشافعية ( ١ - ٢ )
تحقيق الدكتور عبدالله الجبوري ، من منشورات دار العلوم للطباعة والنشر الرياض ١٤٠١/١٩٨١م .
البراك ، عبدالرحمن ، الدكتور
* تحقيق الجزء الأول من كتاب « الموضح ، أو شرح ديوان المتنبي » للخطيب التبريزي ، رسالة دكتوراه مخطوطة في جامعة الإمام : (١٤١٣هـ ) .
البرقوقي ، عبدالرحمن
* شرح ديوان المتنبي
من منشورات المكتبة التجارية ، القاهرة ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م .
ابن بسَّام ، أبو الحسن ، علي النحوي ( ت ٥٤٢هـ ؟ )
* سرقات المتنبي ومشكل معانيه
تحقيق محمد الطاهر ابن عاشور ، من منشورات الدار التونسية للنشر ، تونس ١٩٧٠م .
التِّبريزي ، الخطيب ، يحيى بن علي ( ت ٥٠٢هـ )
* الموضح أو شرح ديوان المتنبي ( الجزء الأول )
مخطوط محفوظ في المكتبة الوطنية في باريس تحت رقم ٣١٠٢ ، وقد رجعت إلى صورة له يحتفظ بها مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض .
ابن تنباك ، مرزوق بن صنيتان ، الدكتور
* « المتنبي والتوحيد »
بحث قدمه في « ندوة النص » التي يقيمها قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، وذلك في يوم الأربعاء ٢٩/٦/١٤١٣هـ .
* « مشكلة المنهج والتحقيق في قراءة د . المانع ، ص ص ١٢ - ٤٦ »
بحث منشور في مجلة « علامات في النقد الأدبي » .
من منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة ، محرم ١٤١٥هـ / يونيو ١٩٩٤م .
ألتونجي ، محمد
* المتنبي أمير شعراء العصر العباسي
من منشورات كلية الآداب ، جامعة حلب ، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية ١٤٠١/١٤٠٢هـ .

ابن جني ، أبو الفتح ، عثمان ( ت ٣٩٢ هـ )
* الفسر أو : ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي الفتح عثمان بن جني ( الجزء الثاني ) حققه ، وعلق عليه الدكتور صفاء خلوصي ، من منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٧م .
الحوفي ، أحمد محمد
* أبو حيان التوحيدي ، ( الجزء الأول )
من منشورات مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، دون تاريخ ( تاريخ المقدمة ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م ) .
ابن خَلِّكَان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ( ت ٦٨١هـ )
* وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ( الجزء الخامس )
تحقيق الدكتور إحسان عباس ، من منشورات دار الثقافة ، بيروت ، ونُشِر كاملاً ( ١ ـ ٨ ) بين سنوات ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م و١٣٩٢ / ١٩٧٢م .
الذهبي ، شمس الدين محمد بن أحمد ( ت ٤٧٨هـ )
* سير أعلام النبلاء ( الجزء السابع عشر )
تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي ، من منشورات مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٤٠٣ / ١٩٨٣م .
الزَّبيدي ، محمد بن محمد مرتضىَ ( ت ١٢٠٥هـ )
* تاج العروس من جواهر القاموس ( الجزء التاسع ) .
تحقيق عبدالستار أحمد فراج ، من منشورات وزارة الإعلام ، الكويت ١٩٧١م .
سزكين ، فؤاد
* تاريخ التراث العربي ، المجلد الثاني ، الجزء الرابع ، الترجمة العربية ، ترجمة الدكتور عرفة مصطفى ، من منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م
السيوطي ، جلال الدين ، عبدالرحمن بن أبي بكر ( ت ٩١١هـ )
* بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ( الجزء الثاني )
تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، من منشورات عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م .
الشيخ ، عبدالواحد حسن
* أبو حَيَّان التوحيدي وجهوده الأدبية والفنية
من منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الإسكندرية ، ١٩٨٠م .
الصقلي المغربي ، الحسين بن عبيدالله ( ت بعد ٥٠٠هـ )
* التكملة وشرح الأبيات المشكلة من ديوان أبي الطيب المتنبي .
تحقيق الدكتور أنور أبو سويلم ، من منشورات دار عمار ، عمان ( د . ت ) ( تاريخ المقدمة ١٩٨٥م ) .
أبو العلاء المعري ، أحمد بن عبدالله بن سليمان ( ت ٤٤٩ )
* شرح ديوان أبي الطيب المتنبي « معجز أحمد » ( الجزء الأول )
تحقيق عبدالمجيد دياب ، من منشورات دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦م .
* شرح ديوان المتنبي « معجز أحمد » ( الجزء الأول )
مخطوط محفوظ في المتحف البريطاني تحت رقم « ٧٥٤٩ الإضافات » ، وتوجد نسخة منه بمكتبة

جامعة الملك سعود بالرياض تحت رقم « ف ٦٢٥ » .
كما توجد نسخة منه بمكتبة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالـرياض تحت رقم « ٨٧٥٩/ف » .
* شرح ديوان المتنبي « معجز أحمد » ( الجزء الأول )
مخطوط محفوظ في المتحف البريطاني تحت « رقم ٧٥٥١ الإضافات » .
* شرح ديوان المتنبي « معجز أحمد »
مخطوط مكتبة « قَوَلة » ، محفوظ في دار الكتب المصرية ، وتوجد منه نسخة في مكتبة جامعة الملك سعود تحت رقم « ف ١٠٠٢ » .
( وعندي أن هذا المعجز ، المطبوع منه والمخطوط ، منسوب للمعري وليس له ) .
باكثير ، وجيه الدين عبدالرحمن بن عبدالله الحضرمي ( ت حوالي ٩٧٥هـ )
* تنبيه الأديب على ماورد في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب
تقديم وتحقيق الدكتور رشيد عبدالرحمن صالح ، من منشورات وزارة الإعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٧م .
المانع ، عبدالعزيز بن ناصر
* « المتنبي والتوحيد : قراءة ثانية ، ص ص ٣٠ ـ ٤٨ »
بحث منشور في مجلة « علامات في النقد الأدبي »
من منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة ، رجب ١٤١٤هـ / ديسمبر ١٩٩٣م .
محيي الدين ، عبدالرزاق
* أبو حيان التوحيدي : سيرته و آثاره
من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩م .
ابن معصوم ، السيد علي صدر الدين المدني ( ت ١١٢٠هـ )
* أنوار الربيع في أنواع البديع ( الجزء الرابع )
حققه وترجم لشعرائه شاكر هادي شكر ، من منشورات مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م .
ابن منظور ، محمد بن مكرم ( ت ٧٧١هـ )
* لسان العرب المحيط ( ١ ـ ٤ )
إعداد وتصنيف ، يوسف خياط ونديم مرعشلي ، من منشورات دار لسان العرب ، بيروت (د ت)
[ وهي النشرة التي اعتمد عليها الدكتور مرزوق في بحثه الموسوم ( المتنبي والتوحيد ) ] .
هارون ، عبدالسلام
* تحقيق النصوص ونشرها ( الطبعة الرابعة )
من منشورات مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م .
الواحدي ، علي بن أحمد ( ت ٤٦٨هـ )
* شرح ديوان أبي الطيب المتنبي
مخطوط محفوظ في مكتبة كوبريلي في إستانبول تحت رقم ١٣١٦ .
اليازجي ، ناصيف ( ت ١٢٨٧هـ )
* العَرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ( الجزء الثالث )
من منشورات دار العراق ، بيروت ١٩٥٦م .

ياقوت بن عبدالله الحموي ( ت ٦٢٦هـ )
* معجم الأدباء ، أو : إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ( الجزء الخامس )
تحقيق مرجوليوث ، من منشورات لوزاك ، ونُشِر ضمن سلسلة جب التذكارية ، لندن ، الطبعة الثانية ١٩٢٨م .
* معجم الأدباء ، أو : إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب ( الجزء الخامس عشر )
تحقيق الدكتور أحمد فريد رفاعي ، من منشورات دار المأمون ، القاهرة ، د ت .



# قراءة علامات

## - المجلد الثالث -

صالح بن رمضان

# توطئة :

نقدّم في هذا البحث جملة الأعمال التي أصدرتها مجلة علامات في الأجزاء ٩ ـ ١٠ ـ ١١ ـ ١٢ ، وهي أعمال متنوعة المواضيع ، متعددة المشارب ، في الشعر والنثر ، وفي التّنظير والتّطبيق ، وفي النقد والبلاغة ، ونقد النقد والترجمة . . . . والمصطلح وتاريخ الأدب .

وليس بمقدورنا أن نقدّمها كلّها تقديما نقديّا شافيا لأسباب عدّةٍ ، منها تنوّع المسائل التي تطرّقت إليها هذه الأعمال ، وهل يقدر المرء ادّعاء الإلمام بجميع مسائل النقد والأدب ؟ ومنها كثرة تنوّع المواضيع التي تناولها الباحثون في هذه المسائل ؛ فإذا كانت المسائل النقدية والأدبية الكبرى واضحة في أذهاننا فإن الجمع بين المواضيع المتفرّعة عنها قد يستعصي أمره علينا في كثير من المواطن أوينقلبَ التقديم جردا سريعا ووصفا مسطّحا لا يثيران من المشاكل شيئا يذكر .

لهذا ولغيره من الأسباب المنهجيّة آثرنا صياغة هذا التقديم في محاور أو مداخل استنبطْناها من مختلف الأبحاث ، واعتبرنا الأجزاء الأربعة نصّا واحدا ذا أبعاد مختلفة نُجملها في العناصر التالية :

## ١ ـ قضايا النقد الأدبي ومناهجه :

لا شك في أن علامات تعمل ، عبر مختلف أجزائها ، على نظم ما تصدره من بحوث في اللغة والأدب والنقد ، وفق ما يقتضيه البحث العلمي في هذه

المجالات من مراعاةٍ للمستويات المعرفيّة المختلفة ، ووفق ما يقتضيه طرح المسائل المتصلة بهذه المستويات من تدرّجٍ ، يفضي في نهاية المطاف إلى تحديد ملامح هذه المجلة ومسارها .

وفعلا ، ففي الباب الخاص بكلمات البدء تعلن المجلة عن المسألة التي تنتظم فيها البحوث المكوّنة للجزء ، وقد اختارت في الجزء التاسع النقد ونقد النقد موضوعا ناظما : « النقد لم تعد له وظيفة محددة بعد أن أصبح هو نفسه وظيفة ، أصبح فلسفة أخرى ، أو فلسفة ضدّ الفلسفة ، وأصبح طريقة في التفكير والنظر ، ولهذا كله يجيء احتفاؤنا بالنقد » (ج٩ ، ص٦ ) .

وآرتأت المجلة أن تثير في الجزء العاشر مسألة لا أخالها إلا أمُ المسائل في التفكير اللغوي قديمه وحديثه ، وهي مسألة اللغة والفكر : « ومن هنا كانت الأزمات التي تعصف بالفكر أزمات لغة ، والمحن التي تعرض للغة محن فكر ، ولا سبيل إلى الفصل بين قضايا كلٍّ منهما ومن هذا كله ، ولهذا كله كان البحث اليوم بحثا في اللغة » (ج١٠ ، ص٥) .

وانصرفت في الجزء الحادي عشر إلى تقويم المؤلفات التي أصدرها النادي الثقافي بجدة وآثرت في الجزء الثاني عشر توضيح منهج التعامل مع الدراسات التي تتولّى نشرها ، وهو السعي إلى تعميق النقاش الفكري ، والتحاور بين النصوص النقدية باعتبارها أصواتا لرؤى ومناهج قد تختلف وتتناقض ، ولكنها تظل في جميع الأحوال نصوصا دالة بذواتها لا بذوات أصحابها ، باعثة على التقدم بالخطاب النقدي ، وعلى تخليصه مما يحيد به عن وظائفه .

غير أننا نلاحظ ، إذا استثنينا الجزء الحادي عشر الخاص بإصدارات النادي الثقافي ، أنّ عددا كبيرا من البحوث ، على طرافته وعمق ما جاء فيه من تحاليل ، لا يرتبط وثيق الإرتباط بالمسألة الناظمة للجزء الذي يدرج فيه هذا البحث أو ذاك . وأنْ تتنوّعَ الدراسات وأن تضربَ في شعاب النقد وقضايا الأدب وأجناسه فذلك مما لا ريب فيه إثراء للمجلة ، وهو يتيح لأكبر عدد من المختصين في الدراسات الأدبية تقديم أعمالهم . ولا شك في أن هذا التنوع يمكّن القراء من مادة متنوعة تستجيب لمختلف مشاربهم ، إلا أن الإفراط فيه قد يحول دون التقدم بالدرس النقدي الذي نطمح إليه .

وإن الندوات التي تعقدها المجلة في مختلف أقطار البلاد العربية ، وتنشرها في صيغتها الحوارية تحقق جانبا من هذا المطمح ، فهي ندوات تتظاهر فيها

المجالات من مراعاةٍ للمستويات المعرفيّة المختلفة ، ووفق ما يقتضيه طرح المسائل المتصلة بهذه المستويات من تدرّجٍ ، يفضي في نهاية المطاف إلى تحديد ملامح هذه المجلة ومسارها .

وفعلا ، ففي الباب الخاص بكلمات البدء تعلن المجلة عن المسألة التي تنتظم فيها البحوث المكوّنة للجزء ، وقد اختارت في الجزء التاسع النقد ونقد النقد موضوعا ناظما : « النقد لم تعد له وظيفة محددة بعد أن أصبح هو نفسه وظيفة ، أصبح فلسفة أخرى ، أو فلسفة ضدّ الفلسفة ، وأصبح طريقة في التفكير والنظر ، ولهذا كله يجيء احتفاؤنا بالنقد » (ج٩ ، ص٦ ) .

وآرتأت المجلة أن تثير في الجزء العاشر مسألة لا أخالها إلا أمُ المسائل في التفكير اللغوي قديمه وحديثه ، وهي مسألة اللغة والفكر : « ومن هنا كانت الأزمات التي تعصف بالفكر أزمات لغة ، والمحن التي تعرض للغة محن فكر ، ولا سبيل إلى الفصل بين قضايا كلٍ منهما ومن هذا كله ، ولهذا كله كان البحث اليوم بحثا في اللغة » (ج١٠ ، ص٥) .

وانصرفت في الجزء الحادي عشر إلى تقويم المؤلفات التي أصدرها النادي الثقافي بجدة وآثرت في الجزء الثاني عشر توضيح منهج التعامل مع الدراسات التي تتولّى نشرها ، وهو السعي إلى تعميق النقاش الفكري ، والتحاور بين النصوص النقدية باعتبارها أصواتا لرؤى ومناهج قد تختلف وتتناقض ، ولكنها تظل في جميع الأحوال نصوصا دالة بذواتها لا بذوات أصحابها ، باعثة على التقدم بالخطاب النقدي ، وعلى تخليصه مما يحيد به عن وظائفه .

غير أننا نلاحظ ، إذا استثنينا الجزء الحادي عشر الخاص بإصدارات النادي الثقافي ، أنّ عددا كبيرا من البحوث ، على طرافته وعمق ما جاء فيه من تحاليل ، لا يرتبط وثيق الإرتباط بالمسألة الناظمة للجزء الذي يدرج فيه هذا البحث أو ذاك . وأنْ تتنوّعَ الدراسات وأن تضربَ في شعاب النقد وقضايا الأدب وأجناسه فذلك مما لا ريب فيه إثراء للمجلة ، وهو يتيح لأكبر عدد من المختصين في الدراسات الأدبية تقديم أعمالهم . ولا شك في أن هذا التنوع يمكّن القراء من مادة متنوعة تستجيب لمختلف مشاربهم ، إلا أن الإفراط فيه قد يحول دون التقدم بالدرس النقدي الذي نطمح إليه .

وإن الندوات التي تعقدها المجلة في مختلف أقطار البلاد العربية ، وتنشرها في صيغتها الحوارية تحقق جانبا من هذا المطمح ، فهي ندوات تتظاهر فيها

الرؤى المختلفة للبحث في مستوى بعينه من مستويات الخطاب النقدي .
وقُدّمت في هذه الاجزاء ندوتان: نُشرت وقائع الأولى كاملة ، في الجزء التاسع ، وموضوعها وظيفة النقد ، وقد التأمت بمقر اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ونشرت الثانية في كتاب صدر عن نادي جدة الثقافي ، وعنوانها قراءة جديدة في التراث النقدي ، وقد قدّم هذا الكتاب الأستاذ عبدالله صولة في الجزء الحادي عشر من علامات .

ونلاحظ أن قسما كبيرا من الندوة الثانية مكمل للندوة الأولى ، فندوة وظيفة النقد انطلقت من ورقة عمل قدّمها الأستاذ عبدرب النبي اصطيف قسّم فيها وظائف النقد إلى وظيفة أدبية ووظيفة فوق أدبية ، ولكنه وجّه الحوار وجهة ، بدا لنا أنها لم تمكّن الندوة من تعميق البحث في مسائل النقد الأساسية : ففي خصوص الوظيفة الأدبية وضع الباحث علاقة الناقد بالكاتب في إطار البُعد التوجيهي الذي يساعد الكاتب على تطوير إنتاجه ، وكذلك جاء حديثه عن علاقة الناقد بالقاريء ، فهو يقول « وإلى جانب ذلك ثمة وظيفة تصحيح الأذواق التي تآلف السائد والشائع ، وتنفر من الجديد والرائد والطليعي . . ص ١٥ » ولكن هذا التصور ، وإن كان يراعي وضع القراء في المجتمع العربي ، فهو في نظرنا يفصل فصلا صارما بين الناقد والقاريء ، أو كأنه لا يزال يحافظ على صورة الناقد العلاّمة الذي يمتلك القدرة على معرفة أسرار النص ، وعلى تبليغها للقراء في صيغة تعليمية . أما علاقة الناقد بالنص فهي لا تتجاوز في تصور صاحب الورقة التثبت من هوية النص وشرحه للقاريء ، وبيان منزلته من سائر النصوص والدفاع عنه ؟ وقد تبيّن لنا من هذه الوظائف أن صاحب الورقة لا يتحدث عن النقد ، بل عن المراحل التي تسبق النقد ، وتُعدّ له ، ولذلك وجه الندوة وجهة تختلف عما نجده في مختلف الدراسات التي تهتم بالتنظير للنقد أو بنقد النقد .

وبرغم ذلك فقد برز في الحوار أن مفهوم القراءة يمكن أن يكون مدخلا أساسيا إلى تحليل وظائف النقد ، وجماليات التلقي ( انظر تعليق سمير الفيصل ) .
ومفهوم القراءة كان أحد المحاور الأساسية في الندوة الثانية ، ويضم بحثا للأستاذ جابر عصفور بعنوان « قراءة التراث النقدي ـ مقدمات منهجية » ،

وقد تعرض فيه لثلاث إشكاليات كبرى ، أولاها إشكالية الوعي الإبستيمولوجي في حدث القراءة ، وثانيتها أنماط قراءة التراث النقدي ، وأما الثالثة فهي وحدة حدث القراءة ووحدة المقروء ، ويبدو لنا أن هذا المحور يمكن أن يكون فعلا مدخلا إلى تأسيس الدرس النقدي ، لأنه انعكاس للنقد على نفسه ، ولأن فيه مراجعة لعلاقة النقد بالتراث مراجعة شاملة تمكن الناقد ، لو تمت ، من تحديد موقعه هي أنماط الفكر في العصر الحديث،ومن الوعى بحقيقة علاقته بالتراث النقدي خاصة ، والتراث عامة ، أي من الوعي بالإطار المرجعي الذي ينتمي إليه .

وفي هذه الأجزاء التي نقدم بعد ثان من أبعاد الدرس النقدي ، يتصل بمناهج قراءة النصوص وتصنيفها .

وفي هذا المضمار يندرج بحث الأستاذ عبدالله صولة في الأسلوب والأسلوبية، وبحث الأستاذ علي البطل في لغة النص الشعري ، وبحث الأستاذ نذير العظمة الموسوم بالعنقاء الألسنية أو الأسطورة وعلم الإناسة البينيوي ، وبحث الأستاذ رجاء عيد في « الشعر والكلمات » .

ويمكن أن نضيف إلى هذه الأبحاث قسما من أعمال ندوة قراءة التراث ، وبوجه خاص بحث الأستاذ شكري عياد « قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه » ، وبحث الأستاذ الهويمل « ملامح الموروث في الظواهر النقدية المعاصرة » .

وقد لفت انتباهنا في هذه الأبحاث المتنوعة عمل قدمه الأستاذ عبدالله أبو هيف بعنوان النقد الأدبي العربي الحديث في دائرة التبعية ، وقد قام في مستهله بتحليل ظاهرة التبعية الثقافية عامة ، وهو في رأينا تحليل يجمع إلى العمق الاختزال والتأليف . ثم حلل وعي الناقد العربي بهذه التبعية ، ومختلف المواقف منها ، وفصّل القول في مظاهر تبعية النقد ، كنقل المناهج الغربية ، كالبنيوية والأسلوبية والتفكيكية ، ويرى الباحث أن هذه التبعية أنتجت رد فعل سعى به أصحابه إلى تأصيل النقد العربي في بيئته وثقافته ، مستشهدا على ذلك بعبد الفتاح كيليطو ، وبحاتم الصكر ، وسعيد يقطين ، كما يرى أن نقد القصة ظل إلى زمن بعيد أسير النقد الغربي لأن هذا النقد نتاج قراءة الأدب الغربي نفسه . وقد بدأت حركة تحرير النقد القصصي ، حسب رأى الباحث تظهر ، والشاهد على ذلك عنده كذلك « الغائب » لعبدالفتاح كيليطو و « القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا » ليوسف الشاروني ، و« في الرواية العربية » لفاروق خورشيد .

ونشير أخيرا إلى أن من الأبحاث التي أسهمت في تأصيل الدرس النقدي ومناهجه ما جاء في بعض محاور قراءة التراث النقدي التي قدم لها الأستاذ صولة .

ومن هذه الأبحاث ما جاء موازنة جديدة بين قضايا الحديث والقديم من خلال بعض المؤلفات القديمة ونذكر في هذا الصدد بحث الأستاذ علي البطل حول إشكالية القديم والحديث في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني ، ومن هذه البحوث ما يثير إشكالية استخدام المصطلحات عند القدامى على وجه المجاز ، وقد أنجز هذا البحث الأستاذ تمام حسان .

ولكنّ في بعض من هذه البحوث ميلا إلى استغلال مداخل حديثة في قراءة النصوص القديمة ، ولكنه استغلال لا يخلو من تبسيط لبعض المفاهيم النقدية .

فتطبيق مفهوم التناص على الموشح ، وهو عمل قام به الأستاذ صلاح فضل ، غير مقنع في رأينا ، ولا نعتقد أن مصطلح تعدّد الأصوات الذي ابتكره ميخائيل باختين ومهّد به لمفهوم التناص أو مفاهيم التناص صالح كمدخل إلى قراءة النصوص القديمة ، ويكفي أن نطالع ما كتب باختين في خصوص النص الروائي لندرك أن لتعدد الأصوات ، وهو مستحدَث في الأدب الغربي كما يقول باختين نفسه ، دلالات لا طاقة للنص الشعري العربي القديم بها .

## ٢ ـ المدخل الأجناسي في علامات :

إن قراءة النص الأدبي في ضوء نظريات الأجناس الأدبية منذ أرسطو إلى عصرنا هذا مدخل إلى إثراء الدرس النقدي مفيد ، ولا تكمن فائدة هذا المدخل في تحديد مقومات هذا الجنس أو ذاك ، وفي إبراز علاقة الجنس الأدبي ، باعتباره مؤسسة أو متصوَّرا ، بسائر البنى الثقافية التي يكون عنصرا من عناصرها ، فحسب ، بل وتكمن كذلك في تمكين الباحث من الوقوف على مميزات الأنساق الأدبية ، ما خضع منها لحدود الجنس وما تجاوزها .

وإن في الأجزاء ٩ ، ١١ ، ١٢ ، من علامات عدة بحوث اهتمت بالتراث الأدبي العربي من منظور أجناسي وتناولت مقولة الجنس الأدبي بشكل نظري .

فقد خصّ سعيد يقطين الرحلة في التراث الأدبي العربي ببحث صدر في الجزء التاسع من علامات عنوانه « خطاب الرحلة العربي » ولعل قيمة هذا البحث

تكمن أساسا في إلحاح صاحبه على وجوب التمييز بين الرحلة محتوى أو مضمونا وخطاب الرحلة تلفّظاً وإنتاجا لغويا . وهذا المنحى البنيوي في تناول الأجناس النثرية القديمة ، وإن لم تسعفنا العقود الخوالي بانتهاجه في قراءة عدد كبير من النصوص ، لايزال مفيدا ، لأنه ينير جوانب من التراث النثري ظلت في تصوّر عامة المهتمين بالأدب القديم وببلاغته في عداد الأجناس الهامشية أو الثانية ، بالقياس إلى أجناس أخرى تصدّرت جل الدراسات ، وعُدت أشرف ما أنتج العرب من منثور ، وذلك كالخطابة والترسل والأمثال .

ولعل هذا البحث وغيره مما يصدر من حين إلى آخر ، في نفس المسار ، يساعد الباحثين على مزيد التعمق في بلاغة الخطاب السردي القديم ، أو بالأحرى بلاغة الأجناس الأدبية (RHETORIQUE DES GENRES) ، التي نزعم أنها على درجة من التعقيد كبيرة .

وترفد بحثَ يقطين ثلاثة بحوث أسهم بها الأساتذة محمد مريسي الحارثي ، ومحمد الهدلق وحمادي صمود في ندوة قراءة التراث النقدي السالف ذكرها ، وتتصل هذه البحوث بمسألة التمايز بين الشعر والنثر في التراث الأدبي والنقدي

أما البحث الأول فمداره على تحليل فرقٍ ما بين ماهية الشعر أو صفة الشعر كما يقول الأستاذ صمود في كتابه عن نظرية الأدب ، والشعر العربي باعتباره شكلا من أشكال إنجاز الشعر في اللسان العربي .

أما البحث الثاني فتحقيقٌ لرسالة الصابي في الفرق بين المترسّل والشاعر ، وتندرج هذه الرسالة في سياق المفاضلة بين الأجناس الأدبية الكبرى . إلا أن الأستاذ الهدلق اقتصر على هذا التحقيق ، وكنا نود أن نقرأ له تقديما شافيا لهذه الرسالة ، وذلك لأن فنّ المفاضلات في التراث الأدبي بنية من أبنية الكتابة السجالية ، تضرب جذورها في فنون المنافرات والمفاخرات الجاهلية ، وتترامى أطرافها في النصوص السجالية التي تتألف منها رسائل المفاضلات بين أهل القيروان والأندلسيين ورسائل المفاخرات الخيالية بين الأزهار في نثر ابن برد الأصغر مثلا » ولعل المفاضلة بين أجناس الأدب تمثل الشكل العام (FORME SAVANTE ، لهذا الفن في الكتابة ، ولعل هذا العمل كان يكون أكثر طرافة لو نزله صاحبه في سياق تطور هذا الفن الأدبي النقدي في آن ، والذي نشأ مع الجاحظ في الصفحات الشهيرة التي استهل بها كتاب الحيوان ، ومع المبرّد في

الفرنسية في التنظير لقصيدة النثر دون الإحالة عليها ، وخاصة أخذهم عن كتاب سوزان برنار (١٩٥٩) قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الحاضر (Le Poeme en Prose de Baudelaire Jusqu'a nos Jours) .

والحاصل من هذا المقال أن صاحبه أراد إبراز انعدام الصلة بين قصيدة النثر وأشكال النثر الصوفي الإسلامي القديم ، وإرجاع نشوء هذا الجنس الأدبي إلى عاملين ، عامل داخلي يتمثل في عجز القصيدة الكلاسيكية عن استيعاب التجارب الشعرية الحديثة ، وعامل خارجي هو التأثر العميق بقصيدة النثر الفرنسية .

غير أن محتوى هذا المقال لا يتلاءم والعنوان الذي اختير له ، فهو أولا ، لم يتطرق إلى تحليل عبارة الموهبة الفردية ، وقد أدرجها في العنوان ، ولم نفهم ، بعد مطالعتنا المقال دلالة هذه العبارة وعلاقتها بقصيدة النثر بوجه أدق ، وإن كنا نعلم أن الموهبة الفردية من القضايا التي تُطرح عند الحديث عن الجنس الأدبي .
ونلاحظ ثانيا أن استعمال عبارة الرافد الغربي في العنوان غير كاف للتعبير عن رأي صاحب البحث وعن النتيجة التي انتهى إليها ، فاستعمال صيغة المفرد تُضعف حجم التأثر بقصيدة النثر الفرنسية الذي أبرزه الباحث بوضوح ، فهل قصيدة النثر الفرنسية رافد غذّى قصيدة النثر العربي أم هو أصل تمت محاكاته وتقليده ؟

## ٣ ـ الأعمال التطبيقية أو تحليل النصوص :

أسهم في هذا الباب الشيخ بو قربة بدراسة لمرثية بكر بن حماد لابنه عبدالرحمن ( الجزء ١٠ ) وقد نبه الشارح إلى أنه يعتمد في عمله منهجا يغلب على ملامحه « سيميولوجيا الدلالة كما حددها رولان بارت » ، وإليك أقسام هذا التحليل : اللفظ ، السهولة ، الألفة ، الشاعرية ، التركيب النحوي ، جملة النداء ، التركيب البلاغي ، الإيقاع ، القافية ، أما محتوى التحليل فقد أبرز فيه المحلل قدرة الشاعر على استعمال الألفاظ الدقيقة ، الموحية بالمعاني ، وهي ألفاظ سهلة لا تتنافر حروفها ، كما بين كيف يكثر الشاعر من استعمال الجملة الاسمية الدالة على الثبوت والإستقرار .

والحاصل أن هذا الباحث يعتبر تبعية النقد الأدبي العربي أمرا حاصلا ، ولكن مظاهر التحرر آخذة في النمو عبر ما ينشر هنا وهناك من مقالات وكتب في السردية العربية .

وفعلا فإننا نوافق الباحث في كثير مما ذهب إليه لأنه يستند إلى حقائق لا جدال في صحتها ولكننا نختلف معه في منهج تناوله للموضوع ! فمسألة التبعية الثقافية عامة ، والتبعية في النقد بوجه خاص ظل مفهومها في هذا البحث غائما ، ولم يبرز الباحث كيف تؤثر هذه التبعية في قراءة النصوص وخاصة القديمة منها ؟ وكيف ينتج عن هذه التبعية سوء فهم للتراث ، كما أنه لم يميّز ، في رأينا ، بين التبعية أو التقريب ، والإستفادة من علوم اللسان والأدب التي أسهم الغرب في تطويرها ، ونحن ننقلها عنه باعتبارها حاصلا معرفيا لا غنى للدراسات الحديثة عنه ، في مختلف الحضارات واللغات . أما الرواد الذين عدّهم بوادر التحرر من التبعية النقدية فهم لم ينطلقوا من لا شيء بل درسوا البنيوية والعلاماتية والتفكيكية ؟

وإن الإقبال على الدرس النقدي لتأصيله في التراث السردي أو قراءة هذا التراث قراءة متحررة من التبعية لا يمكن أن تتم قبل الاطلاع على هذه المناهج وتعريبها والوعي بأسسها المعرفية . كما نلاحظ أن الباحث قد اختار شواهد على بداية التحرر من التبعية ، وهي في الحقيقة بحوث تنظر إلى الأدب القديم من زاوية لا تخلو من تبعية . . . فبحث شوقي محمد المعاملي عن السيرة الذاتية في التراث وهو من شواهد الباحث ، يمثل هذا المنظور ، لأن السيرة الذاتية جنس أدبي غربيّ النشأة ( انظر مقدمة كتاب جورج ماي السيرة الذاتية (L'AUTOBIOGRAPHIE) ، ولا معنى للانطلاق منه في دراسة التحدث عن النفس في التراث سواء أكان ذلك لإثبات وجود هذا الجنس الأدبي أو لنفي وجوده ، وقد ألفت كتب وفصول عديدة في جنس الترجمة الذاتية في الأدب العربي القديم ، ولكنها تستعمل هذه التسمية بشيء من التجاوز لأشكال الكتابة القصصية القديمة ، ولعل أهم مؤلف قديم ينزع فيه القص إلى التحدث عن الذات باسترسال ، وهو كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ ، يُبرز لنا في معانيه وأغراضه وبناء فصوله البون الشاسع بين فن الترجمة الذاتية وأدب الاعتبار والوقائع والرحلات عند القدامى .

وأما البحث الثالث ( الجزء ١٠ ) فهو أقرب إلى المطارحة في نقطة بعينها ، وقد ألفه الأستاذ عبدالعزيز بن ناصر المانع ردا على الأستاذ مرزوق بن تمباك في تفسير بيت المتنبي :

يَتَـــــــرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَـــــاتٍ
هُنَّ فِيــــهِ أَحْـــلَى مِنَ التَّـــوْحِيـــدِ

وقد سعى صاحب البحث إلى تحليل معنيَيْ الكلمة المختلفين ، وقدم مختلف الآراء قديمها وحديثها ولكنه لم يُبرز بوضوح رأيه في المسألة ؟

ويثير البحث الرابع الجزء ١٠ مشكلة اللغة / الفكر في التراث العربي وهومن تأليف الاستاذ الاستاذ حمادي صمود .

ويثير الأستاذ حمادي صمود . وقد انطلق الباحث من آخر ما وصل إليه البحث في هذه الإشكالية وجعل ذلك تمهيدا للقول فيها ، فقدم مآخذ الفيلسوف دريدا على عالم اللغة بنفينيست ، وأهمها ادعاؤه السّبق في إثارة إشكالية مقولات الفكر ومقولات اللغة ، وتغييبه الأبعادَ المعرفية للمفاهيم والمصطلحات التي يستعمل ، وعدم فهمه للجوانب الفلسفية ، ولمشروع أرسطو .

وخلص الباحث إلى إبراز خطر استعمال مقولات ، الفكر ومقولات اللغة ، أو الحديث عنها ، بمعزل عن تاريخها ، ويعسر في هذا التقديم أن نتتبّع الأفكار التي صاغها الباحث ، ولا ينبغي لنا ، لأن التلخيص يعبث بتسلسل الآراء ، ويُفقد منهج تقديمها تماسكهُ ، ونقتصر على ذكر أهم المحاور التي تضمنها البحث وهي :

١ ) نقد كتاب طه عبدالرحمن ، وهو بالفرنسية وترجمته : اللغة والفلسفة ، محاولة في أبنية الأنطولوجي اللغوية ، وقد عاب عليه خاصة تعصّبه للغة ، وميله إلى القول بأن لكل لغة مقولات خاصة بها ، ويرى الباحث أن هذا التصور الوارد في خاتمة الكتاب يحجب كثيرا من القضايا المهمة مما أثاره الفلاسفة عند مناقشتهم طريقة أرسطو في وضع المقولات .

٢ ) مؤاخذة صاحب الكتاب على عدم الإهتمام بالنصوص العربية التي تتضمن من الآراء ما يمكنه ، لو فعل ذلك ، من تعميق دراسة هذه الإشكالية .

وقد تدرج الباحث من هذه المؤاخذة إلى إعادة طرح هذه الإشكالية باعتماد

نص مهم من النصوص التراثية وهو كتاب الحروف لأبي نصر الفارابي ووضع بحثه في إطار التساؤل الذي طرحه دريدا وهو : لماذا قام تصور القدامى على مبدأ الفصل بين اللغة والفكر ، وتأكيد أسبقية هذا على تلك ؟

وقد حلل الباحث تصور الفارابي لأسبقية المعنى من جهة ، ولمعالجته فكرة انتظام الألفاظ بحسب انتظام المعاني ، وهي فكرة تندرج في نفس التصور ، ولكن الباحث أبرز من جهة ثانية كيف يتصوّر الفارابي قضايا المعنى من خلال بنية اللغة ، بمقتضى تأثير اللسان في الأنظمة الفكرية .

أما المحور الكبير الثاني لهذا البحث فمداره على تساؤل طرحه الباحث ، وهو كيف نقرأ هذه النصوص ؟ وقد رصد في تحليله لهذا التساؤل كيف يبني الفارابي « نظام المعاني على مقاس نظام اللغة ، وهويوهم بعكس ذلك » ، ولعل جوهر الإشكالية التي بسطها صاحب المقال هو : هل اللغة تبني الوجود ، فلا يكون إلا داخلها أم أن للأشياء ماهية سابقة اللغة ؟

وإن لهذا البحث صدى في الدراسة التي أسهم بها الأستاذ لطفي عبدالبديع في ندوة قراءة التراث وقد طرح الأستاذ صولة في تقديمه لها نفس الإشكالية وبين أن الأستاذ عبدالبديع ينحاز إلى أسبقية الإسم على المسمى أو تعاليه عليه .

ويمكن أن نلحق بهذا الباب جملة من الأبحاث التي قدمت في ندوة قراءة التراث ، وأجمل القول فيها الأستاذ صولة : فبحث الأستاذ عبدالله المعطاني حول أثر البيئة في المصطلح النقدي محاولةٌ رصد فيها الباحث مختلف مظاهر تطور المصطلح ، وصلته بالنقد الأدبي ، وبين سمات التغيّر التي يتميز بها المصطلح بمقتضى تطور البيئة المادية والثقافية .

أما بحوث الأساتذة مصطفى ناصف ومحمد الكتاني ومحمد الهادي الطرابلسي فمدارها على التراث البلاغي ، فأول الباحثين الثلاثة حلل فرقَ ما بين بلاغة القرآن وبلاغة الشعر ، وأثر ذلك في الدرس البلاغي ، وثانيهما حاول تتبّع رؤية البلاغيين وهي الانشغال بقضية الإعجاز القرآني ، وأثرها في الإنجاز النقدي ، وإن كان الأستاذ الكتاني نفسه يعود إلى قضية علاقة اللغة بالفكر كعنصر من العناصر المحددة لرؤية البلاغيين ، وأما البحث الثالث فيركز فيه صاحبه على أثرٍ واحدٍ هو المثل السائر لابن الاثير ، ويحلل من خلاله تصوّره للعملية الأدبية .

وقدم الأستاذ صولة كذلك بحثين للأستاذين عبدالله الغذامي وسعيد السريحي ، وفيهما قراءة للتراث الأدبي من زاوية التنازع بين العمودية والنصوصية من جهة ، ومن خلال موضوع السرقات من جهة ثانية ، أما الأستاذ الغذامي فقد أقام بحثه على إبراز تجاوز الإبداع أو النصوصية لعمود الشعر كما ضبطه النقاد وأما الأستاذ السريحي فقد سعى إلى وضع ظاهرة السرقات في سياق تكثيف اللغة الشعرية ، واخصاب الدلالة والتدلال في آن .

## ٥ ـ قراءة النصوص الحديثة :

في هذه الأجزاء التي نقدم طائفة هامة من الأبحاث في الأدب العربي الحديث ، وقد تناولت نصوصا مختلفة بمناهج متنوعة ، وبعض أعلام النقد الأدبي في العصر الحديث ونجد في الجزء العاشر دراسة للأستاذ أحمد محمد معتوق خصصها لقصيدة البحار والدرويش لخليل حاوي ، لأنها في رأيه تضيء المجموعة بأكملها ، ويمكن أن نضيف الى هذا الباب بحثين للأستاذ محمد قوبعة اهتم في أحدهما بقضايا الشعر العربي الحديث عامة ، وذلك من خلال تقديمه لكتاب نذير العظمة مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، وتبدو آراء المقدّم بوجه خاص في محاولة إقامة توازنٍ مُنصف بين مختلف الأعلام والحركات أو الإتجاهات الشعرية ، وأما البحث الثاني فعنوانه : جماعة مجلة شعر وقصيدة النثر الفرنسية من خلال بعض المقالات النقدية والنظرية . وقد تطرق فيه إلى مجالات تأثر هذه الجماعة بقصيدة النثر الفرنسية ، متتبعا دعوتها إلى تجديد الشكل الشعري وهي دعوة تمثل صدى لدعوة « الرّمزيين في أول أمرهم » ، ومتقصّيا الحركة الشعرية في كَسْرها للأطر الشعرية ، ودعوتها إلى ذلك في مقالاتها النقدية .

وقد خص الباحث محاولة أدونيس في تعريف الشعر الحديث بأهم قسم في هذا البحث وخلص بعد أن عيّن مواطن الأخذ التي استقى منها أدونيس كتابته إلى أن مفهوم الحداثة التي تزّعم أدونيس الدعوة إليها يثير تساؤلا كبيرا إذا علمنا أن أصوله قصيدة النثر الفرنسية .

أما الاهتمام بأعلام النقد الأدبي الحديث فيمثله في هذه الأجزاء مقال الأستاذ يوسف بكار حول آراء إحسان عباس النقدية ، ولا يثير هذا المقال مشاكل لانه

تلخيص لمسيرة الرجل العلمية ، وفعلا فإن لإحسان عباس كما ذكر صاحب المقال دورا هاما في تحقيق كنوز التراث وفي التاريخ للأدب العربي .

ويمثل كذلك هذا الإهتمام بحث الأستاذ محمد رجب البيومي في جوانب من آراء « محمد فريد أبو حديد » النقدية ، فقد سعى الباحث إلى استخلاص وجوه إسهام الرجل في نقد كتاب عصره ، من خلال المقالات التي نشرها ، وخاصة نقد قصص تيمور ، ومسرحية شهرزاد للحكيم ، وكتابي هيكل عن حياة محمد (ﷺ) وأبي بكر الصديق ( رضي الله عنه ) ، وقد اتسم هذا البحث بنزعة تحليلية لم يخلص منها كاتبه إلى توضيح رؤية أبي حديد النقدية وأسسه ومنطلقاته الفكرية في نقده ، عدا اشارته إلى تكوينه العلمي وتدريسه للتاريخ ، وإلى مذهبه في الكتابة وهو أمر له صلة بآراء أبي حديد النقدية ، لو تعمق الباحث في تحليلها .

ويمكن أن نضيف إلى هذا الباب جملة الأبحاث التي تولى أصحابها تقديم منشورات مختلفة ، فهي تؤلف نماذج من قراءة النصوص النقدية أو الإبداعية الحديثة ، وأول بحث نشر من هذه الأعمال بحث الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين ( الجزء ٩ ) وقد تولى خلاله تقديم جملة من الملاحظات النقدية حول كتاب الأستاذ عبدالله بن سالم الموسوم بشعراء من الجزيرة العربية ، ونقد الأستاذ أبو مدين مضمون الكتاب ومنهجه ، وتتبع المشاكل التي يثيرها الإختيار والتحليل وهي : مقاييس الإختيار ومدى تمثيل النصوص للحركة الشعرية في عصرها ، أو لعلم من الأعلام ، وآخذ الكاتب على صاحب الكتاب افتقار مختاراته لمقاييس مقنعة بل واضحة ، ومن المشاكل التي يثيرها الاختبار كذلك تمحيص النصوص الجيّدة وانتخاب الصالح منها ، وقد عاب عليه كذلك إفراطه في الإعتناء بالنصوص المتواضعة ، أما تحليل النص الشعري والتعمق في دراسته فقد مثّل جانب نقد المضمون وقد بيّن الباحث كيف يجترُّ صاحب الكتاب الآراء التي قيلت في الشعراء الكبار ، وعاب عليه قعوده دون تحليل النصوص تحليلا دقيقا ، واقتصاره على التعاليق الغائمة .

وتدخل في هذا الباب كذلك جملة من البحوث صدر ثلاثة منها في الجزء الحادي عشر وهي :

ـ أولا : تقديم الأستاذ الصادق قيسومة لكتاب الأستاذ مصطفى ناصف

« خصام مع النقاد » ، وقد ناقشه المقدم في منهجه النقدي ، ولم يجد في هذا المنهج التزاما بمراحل النقد وهي الوصف ، والفهم ، والمعرفة ، والحكم وآخذه على موقفه من التعامل مع المناهج النقدية الحديثة إذ يخشى الأستاذ قيسومة أن يرى القاريء في دعوة مصطفى ناصف إلى الانتقاء والغربلة ترغيبا له عن الأخذ بأسباب البحث العلمي في الدراسات الأجنبية الحديثة .

ـ ثانيا : تقديم الأستاذ محمد النويري لكتاب الأستاذ سعيد مصلح السريحي شعر أبي تمام بين النقد ورؤية النقد الجديد ، وهو دراسة اهتم فيها الباحث بتنازع المعيار والإبداع في شعر أبي تمام وبمواقف الآمدي وابن المعتز ، والصولي ، من هذا الشاعر ، وكذلك آراء المحدثين فيه ، ثم خص شعر هذا الشاعر بدراسة بنيوية ، وقد اتبع المقدّم في عمله منهج المراوحة بين العرض والنقد ، ولكنه لم يتساءل عن سبب تمييز صاحب الكتاب بين الخصائص الأسلوبية وموسيقى الشعر والجناس والطباق ؟

وأما ثالث المقالات فهو تقديم ديوان عمرو بن كلثوم لمحققة أيمن ميدان وقد أنجز هذا التقديم الأستاذ علي الغيضاوي وهذا العمل عرض نقدي مفصل لم يكتف فيه صاحبه بالوصف بل حلل مجمل مشاكل التحقيق في مختلف مستوياته في إطار تصويب أخطاء المحقق .

أما العمل الأخير فقد صدر في الجزء الثاني عشر وهو تقديم الأستاذ محيي الدين محسّب لكتاب الأستاذ عبدالله المعطاني « النقد بين المسافة والرؤية » ، وهو جملة بحوث أسهم الكاتب بأحدها في ندوة قراءة جديدة في التراث النقدي ، وهو أثر البيئة في المصطلح النقدي ، وأما البحوث الثلاثة الأخرى فهي : حول قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي ، ومفهوم الفحولة في التراث النقدي ، ونقد الشعر السعودي في بعض آثار الدارسين ، وحلل المقدم رؤية الباحث ثم أجمل ملامحها في أربعة عناصر هي : النزوع التحليلي التقويمي ، وتكريس أهمية المعالجة النصوصية والميل إلى التوفيق بين المنجز النقدي التراثي والمنجز النقدي المعاصر والإهتمام بالمصطلحية النقدية ، وعلاقتها بسياقها التاريخي والثقافي .

### ٦ ـ قضايا الترجمة في النصوص الحديثة :

تكوّن هذه القضايا محورا هاما في إصدارات علامات ، ونجد في هذه الأجزاء أعمالاً تتصل بهذا الباب في مستويات مختلفة ، فقد أسهم أحد الباحثين بترجمة نص « اللسانيات البنيوية بوصفها علما » ، لروجيه . ج . فان دي فيلد ، وقد مهد المترجم الأستاذ منذر عياشي بتوطئة حلل فيها دوافع الترجمة وعرض فيها بإيجاز ما حصل له من معارف تتعلق بالبنيوية ، ولكنه ضرب صفحا عن تقديم النص الذي يترجم وعن مصدره وعن صعوبات الترجمة وغير ذلك مما لا يفوت المختصين في هذا المجال أما نص الترجمة في ذاته فلنا إليه عودة في بحث قادم . .

وأما ثاني الأعمال الثلاثة فتعليق مفصل خص به الأستاذ محمد القاضي ترجمة الأستاذ بكر باقادر وأحمد عبدالرحمن نصر لمورفولوجيا الخرافة ، وقد استهل مقاله بتوطئة تاريخية أجمل فيها أهم مراحل الحركة الشكلانية ، وإسهام مختلف أعلامها في تحديد مقولاتها ، ثم علّل الإقبال على ترجمة كتاب « بُروب » عن الخرافات الروسية ، وبيّن دوره في تأسيس درس إنشائية الآثار الأدبية ، وانتقل بعد هذه المقدمة إلى تحليل المشاكل التي تثيرها هذه الترجمة في عنوانها وفي النص المعتمد ، وفي اختيار المصطلحات الغربية المعبرة عن المفاهيم المنقولة ، وفي مضمون النص المترجم وصياغته .

وأخيرا فإن الأستاذ علوش عرض بحثه الموسوم بترجمة النص الأدبي بين التنظير والإبداع ، ( الجزء ١٠ ) مراحل ترجمة أهم الآثار التي تمثل تيارات النقد الحديث كمؤلفات قلدمان وباختين ، وبورنوف واستعرض قائمات المترجمات في مختلف أقطار البلاد العربية ، وعدّ « الترجمة في الغرب مشروعا تحديثيا بامتياز » ، لكننا لا ندري هل استعماله لعبارة « تحديث » جاء بسبب طغيان القلم أم أنه يستعمل العبارة في معنى يقصده ولا نعلمه ، أما القسم الثاني من هذا البحث فقد خصصه الباحث للرواية وعنوانه « من ( الرواية والواقع ) إلى ( نظرية الرواية ) وقد اصطفى من النصوص المترجمة ، ترجمة رشيد بنحدو للرواية والواقع ، عوضا عن الرواية الجديدة والواقع ، وترجمة الحسين سحبان لنظرية الرواية للوكاتش ، باعتبار الأولى « مدونة مرجعية تعتمد على الخروج من ( . . . . ) الإحالات الانتقائية على النصوص الأصلية ، وباعتبار الثانية

« جسرا بين التقليد الأدبي العربي ، وتقاليد أوروبية متقدمة في مجالها النوعي » ، وقد استطرد الباحث لتفسير أسباب اهتمام المترجمين بالسرديات على وجه الخصوص ، وعزا ذلك إلى ارتباط الدرس الجامعي بالمتخيل الروائي خاصة ، والنثري عامة ، ثم نزّل في هذا السياق جملة من الأعمال المترجمة كترجمة ناجي مصطفى لأعمال جرار جينيت .

أما القسم الأخير من هذا البحث فعنوانه من التنظير إلى توليد الإبداع ، ونورد في هذا المجال مقدمة هذا الباب وأملنا أن نجد من يساعدنا على فهم معانيها أو الغاية من صياغتها على هذاالنحو : « يركز هذا الجزء على الترجمات الإبداعية التي ينحسر تدفّقها بالنسبة للدراسات النقدية والتنظيرية ، لذلك لا نجد تعاطيا خاصا داخل الجامعة لهذه الأنواع الإبداعية التي تتجذّر بشكل أو بآخر في آفاق إصدارات الملاحق الثقافية وبعض الدوريات العامة » ويواصل الباحث صياغة أفكاره بهذه الطريقة ، ولعلنا عاجزون عن فهمَ ما يقول ؟

وبعد ، لقد حاولنا في هذه العجالة أن نقدم للقاريء ملامح عامة تتميز بها الأبحاث الصادرة في الأجزاء ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ من علامات ، وهي أبحاث ثرية متنوعة ، تبرز ، بلا شك ، حيوية الفكر النقدي العربي ، ودسامة آراء أصحابه ، ولم نلمّ بجميع البحوث التي صدرت بقدر ما سعينا إلى إبراز المحاور التي انتظمت فيها ، وإن نحن أغفلنا بعضها فليس مرد ذلك إلى إهمالٍ منّا لها ، أو تغافل قصدناه قصدا ، بل لأن مشاغل كتابها قد اندرجت بشكل او بآخر في المحاور التي حللنا .

وإن أغلب أجزاء مجلة علامات التي صدرت إلى حد الآن ، وتمكّنا من الإطلاع عليها ، تنزع بوجه عام إلى تقديم الدراسات التي تدخل في باب نقد النقد ، ولكننا ننتظر أن تُنظَم هذه الأبحاث في محاور شبيهة بمحاور الندوات ، من حيث الصيغة ، وأن تتجه كذلك إلى البحوث التطبيقية التي يتضاءل فيها حجم الكلام الواصف (Métalangage) الذي تعسر أحيانا متابعته بله نقده وتمحيصه .



# ظلامة أبي تمّام للخالدي: الرؤيا والواقع*

محمد بن عبد الرحمن الهدلق

* دراسة ساهم بها صاحبها في «الملتقى العلمي الثقافي الدولي بمناسبة مرور ثلاثين سنة على تأسيس مجلة حوليات الجامعة التونسية .. الذي عقد بجامعة تونس الأولى بمنوبة في الفترة من ٢٣ إلى ٢٦ نوفمبر ١٩٩٤ .

من مزايا كتب التراث التي ألفت زمن ما يسمى بالعصور المتتابعة أنها حفظت لنا بداخلها رسائل كاملة ، وأجزاء من كتب لم تصل إلينا مستقلة بنفسها ، ومن بين كتب التراث التي نعنيها : كتاب نهاية الأرب للنويري ، وصبح الأعشى للقلقشندي ، وريحانة الألِبّا لشهاب الدين الخفاجي .

وظلامة أبي تمام للخالدي واحدة من النصوص الأدبية النقدية التي لم تصل إلينا مستقلة وإنما وصلت أجزاء منها ضمن كتاب شهاب الدين الخفاجي الآنف الذكر ، وقد ضمنها الخفاجي كتابه لأنه ألّف مقامة عنوانها « المقامة المغربية » تطرق فيها الى بعض الاشارات التاريخية والأدبية ثم ختمها بالحديث عن موضوع القديم والحديث ، والسَّرق حيث قال : « ومن أتى بعد الطبقة العالية شرب من عين صافية ، واستعار منهم حُلَلَ المباني ، . . . وصاغ من نضارهم زخرف المعاني فصار عجلاً له خوار ، وأغار عليهم فَسَبَا مَا سَبَا ، وساق سائمة قالت في كِناس الظِّبا . ألم تسمع بقصة الحاتمي مع أبي الطيب ، وظُلامة أبي تمام التي تمِّيزُ الخبيث من الطيب »(١) .

وبعد انتهاء المقامة عاد الشهاب الخفاجي يشرح ما ورد فيها من إشارات ويوضح ما فيها من فوائد . ومن بين ما شرحه قصة الحاتمي مع أبي الطيب ، وهذه القصة معروفة إذ أن الحاتمي قد تحدث عنها أولا باختصار في الرسالة الحاتمية ، ثم تحدث عنها بالتفصيل فى الرسالة الموضحة ، وكلتا الرسالتين قد وصلت إلينا كاملة وهما منشورتان(٢) . وما أورده الشهاب الخفاجي من حديث عن قصة الحاتمي مع أبي الطيب قد جاء مختصراً ، فهو قد تصرف في كثير من عبارات الحاتمي ، ولكن الفكرة قد عرضت بطريقة واضحة ، وقد شغل التعريف بها سبع صفحات(٣) .

ثم انتقل الشهاب الخفاجي إلى الحديث عن ظلامة أبي تمام فذكر أن مصنفها هو الخالدي(٤) ، ولم يذكر لنا بقية اسمه . ومن المعروف أن هناك أديبين شقيقين يُعْرَفان بالخالديين هما : أبو بكر محمد ، وأبو عثمان سعيد ابنا هاشم الخالدي توفي الأول سنة ٣٧٠هـ أو ٣٨٠هـ وتوفي الثاني في حدود الأربعمائة(٥) ، وهناك من نَصَّ على أنه توفي سنة ٣٩٠(٦) . وقد ألف الخالديان بعض الكتب الأدبية من بينها كتاب الأشباه والنظائر ، وكتاب الهدايا والتحف ، والمختار من شعر بشار ، ومختار شعرهما . وقد وصلت إلينا هذه الأعمال الأربعة وهي منشورة . كما أنهما قد ألفا كتباً أخرى لم تصل إلينا من بينها : كتاب أخبار الموصل ، وكتاب في أخبار أبي تمام ومحاسن شعره ، وكتاب في اختيار شعر ابن الرومي ، وكتاب اختيار شعر البحتري ، وكتاب اختيار شعر مسلم بن الوليد ، وكتاب الديارات(٧) ، وكتاب اختيار شعر ابن المعتز والتنبيه على معانيه(٨) ، ورسالة في شعر أبي نواس(٩) . كما أنهما قد عملا شعر الخباز البلدي(١٠) . ولم أجد أحداً من القدماء سوى الخفاجي نسب ظلامة أبي تمام إلى واحد منهما . والخالديان يشتركان في التأليف ، وفي نظم الشعر ولا ينفرد أحدهما بشيء دون الآخر إلا في أشياء قليلة(١١) ؛ ولذا فإنه من الصعوبة بمكان تحديد ما عمله كل واحد منهما بمفرده ، ولكن يغلب على الظن أن الظلامة من تأليف الخالدي الأصغر : أبي عثمان سعيد ، وأن أخاه لم يشترك معه في تأليفها ؛ لأن هناك دلائل من صلب الظلامة تشير إلى أن تأليفها قد تم بعد وفاة الخالدي الأكبر إذ من المعروف ـ كما ذكرنا ـ أن الخالدي الأكبر قد توفي على أرجح الأقوال في سنة ٣٧٠هـ أو في سنة ٣٨٠هـ ، بينما نجد مُؤلِّفَ الظلامة يضع على لسان أبي تمام هذا الكلام الذي يقوله عن الواعظ الموصلي الذي يتهمه بسرقة شعره « وليته قنع ورضي بشعر الشريف الرضي ، . . . أو انتحل المختار من شعر مهيار »(١٢) ، والشريف الرضي ولد في عام ٣٥٠هـ وبدأ قول الشعر ـ كما يقول الثعالبي ـ بعد أن جاوز العاشرة بقليل وتوفي سنة ٤٠٦هـ(١٣) فإذا كان الخالدي الأكبر قد توفي في سنة ٣٧٠هـ كما تشير الى ذلك إحدى الروايتين فإن عُمْرَ الشريف الرضي عند وفاة الخالدي الأكبر يكون أحد عشر عاماً ، وهي سنٌّ لا تؤهله لأن يصبح شاعرا يشار إليه بالبنان . كما أن الظلامة قد أشارت إلى المختار من شعر مهيار ، ومهيار ولد ـ على ما يبدو ـ حوالي سنة ٣٦٠هـ أو بعدها بقليل ، وقد تتلمذ على الشريف الرضي ، ثم أسلم على يديه في عام

٣٩٤هـ ، وقد توفي في سنة ٤٢٨هـ[١٤] ، فهاتان الملاحظتان ترجحان أن الظلامة ألفت ـ فيما يبدو ـ بعد وفاة الخالدي الأكبر . أما الخالدي الأصغر فقد توفي كما ذكرنا في حدود الأربعمائة فوفاته قريبة من وفاة الشريف الرضي . فالذي يبدو من هذا أن الظلامة قد أُلفت في الثلث الأخير من القرن الرابع الهجري .

هذا ولم نجد أحداً من الباحثين المحدثين أشار إلى الظلامة سوى اثنين : أولهما الدكتور محمود جبر الربداوي الذي ذكر أن الظلامة تنسب الى أحد الخالديين وأنه « وضعها على لسان أبي تمام يشكو الواعظ الموصلي ، وكان كثير الإغارة في كلامه وشعره على شعر أبي تمام »[١٥] . ثم أضاف الدكتور الربداوي أننا إذا كنا قد حُرِمنا معرفة آراء الخالديين « في أبي تمام من خلال ما أَلفَّاهُ في نقده من كتب ، كأخباره ومحاسن شعره ، وظلامته ، فما علينا إلا الرجوع إلى كتابهما الأشباه والنظائر للتعرف على رأيهما في أبي تمام »[١٦] . وهذا الكلام يوحي بأن الدكتور الربداوي لم يطلع ـ فيما يبدو ـ على ما أورده الخفاجي من الظلامة .

والباحث الآخر الذي أشار إلى الظلامة هو الدكتور إحسان عباس ولكنه قد شكك في أن تكون الظلامة لأحد الخالديين ؛ لأن الظلامة كما ذكر الدكتور إحسان هي في صورة مقامة « والمقامات في القرن الرابع ( الذي عاش فيه الخالديان ) لم تصدر إلا عن بديع الزمان ، ولم تكن فناً يحتذى حينذاك . كذلك فإن فيها شواهد داخلية متعددة تنفي نسبتها إلى أحد الخالديين منها ذكر شعراء عاشوا بعد عصرهما مثل الشريف الرضي ومهيار »[١٧] .

والظلامة بالفعل في صورة مقامة ، أو رسالة ، وتوجد فيها إشارة إلى البديع وَلَسَنِه[١٨] ، ومعلوم أن بديع الزمان الهمذاني قد أملى مقاماته بنيسابور سنة ٣٨٢هـ وأنه توفي بهراة سنة ٣٩٨هـ[١٩] ، ووفاة من نرجح أنه مؤلف الظلامة وهو أبو عثمان سعيد الخالدي قد تأخرت إلى حدود الأربعمائة ، فبناء على هذا وعلى الشهرة التي اكتسبتها مقامات البديع منذ صدورها فإنه ليس هناك ما يمنع أن يكون الخالدي قد تأثر بالبديع[٢٠] ، وإن كنا لا نملك القول الفصل في ذلك مادامت الظلامة لم تصل إلينا كاملة . أما ما أشار إليه الدكتور إحسان عباس من أن الشريف الرضي ومهياراً قد عاشا بعد عصر الخالديين فإن هذا يمكن أن يكون صحيحاً بالنسبة للخالدي الأكبر . أما الخالدي الأصغر فإنه ليس بين وفاته ووفاة الشريف الرضي سوى بضع سنوات ، وليس بين وفاته ووفاة مهيار سوى ثمان وعشرين سنة ، فهو بلا شك معاصر لهما .

## الرؤيا :

تتحدث الظلامة عن دعوى سرقة أبي تمام للشعر ، وتحاول تبرئة ساحته من تلك الدعوى بطريقة جدُ طريفة ، وذلك أن مؤلفها قد صاغها في قالب فني هو أقرب ما يكون إلى فن المقامة . وبما أن الظلامة لم ترد إلينا كاملة فإننا لا نستطيع تَبَيّنَ جميع معالمها الفنية ، ففي المقامات البديعية والحريرية كما فى معظم المقامات يوجد راو ويوجد بطل يتكرران في المقامات كلها . أما في الظلامة فإن ما وصل إلينا منها يبدأ بكلام منسوب إلى الرواي الذي لم نُخبر باسمه في أول الظلامة ولكنه ما يلبث أن يتبين لنا بعد عدة أسطر ، فالراوي يُرْمَزُ إليه بابن نصر ، ويوصف بأنه شاعر العصر . أما البطل فإنه أبو تمام . تبدأ الظلامة بقول منسوب إلى ابن نصر هذا يقص فيه خبر رحلات ليلية قام بها ، ومنام رآه ، وكلام طويل سمعه في ذلك المنام فحفظه . يقول : « إني مخبركم عن سُرَى سريتها ، ومنام رأيته ، وكلام حفظته فيه فحضرته ، طال به الليل حتى تجانف عن قصره ، ومال به القول عن مواقف حَصَره ، فبت في عثاره غالياً ، وقد تعتري الأحلام من كان نائياً ، ومن حق تأويله أن يقال : خيراً رأيت ، وخيراً يكون . وهو أني رأيت فيما يراه الحالم الرائي أبا تمام بن أوس الطائي »[٢١] .

الظلامة إذَن عبارة عن حلم ، وهذا الحلم له تأويل وتأويله ينبغي أن يكون ساراً ؛ إذ من مهمات المُفَسر أن يُطَمئِنَ الحالم ، وأن يفسر حلمه تفسيراً يدخل السرور على قلبه . لقد رأى ابن نصر أبا تمام في صورة رجل كهل عليه سيماء الفضل ، والذكاء ، والفصاحة وعندما وقعت عينا أبي تمام على ابن نصر أخذ يرمقه في إعراض ، ثم سعى إليه بقدمه ليتأكد من معرفته بأم عينه بعد أن عرفه بثاقب حدسه . وعندما قرب أبو تمام من ابن نصر هب الأخير منزعجاً ، والتبس عليه الأمر فلم يدر هل هو في حلم أم يقظة . وبعد أن نطق أبو تمام بالسلام والتحية أعقب ذلك باستفهام تقريري : ألست ابن نصر شاعر العصر ؟[٢٢] .

ومن أجل تقريب مضمون الظلامة إلى القارىء سنتحدث عن أحداثها من خلال الحديث عن شخصياتها الرئيسة ، وإن أدى ذلك إلى شيء من التكرار .

## الراوي : ابن نصر شاعر العصر :

لم نعرف اسمه إلا قبيل انتهاء الصفحة الأولى(٢٣) حيث سأله أبو تمام السؤال التقريري السابق : ألست ابن نصر شاعر العصر ؟ ولم يَرُد ابن نصر بالايجاب ولا بالنفي ولكن سير الكلام في الظلامة يقطع بأن هذا هوَ اسمه وإن كان اسماً غير كامل ، فنحن لا نعرف إلا أنه ابن نصر ، أما الاسم الأول فلا نعرفه ، ولعل الاسم الأول ليس مهما مادامت الصفة تقوم بأكثر مما يقوم به الاسم « ابن نصر شاعر العصر » ومادام الموضوع حول الشعر والسَّرَق وما اتصل بذلك فصفة الشاعرية التي أعطيت لابن نصر تخدم الغرض أكثر مما يخدمه الاسم الخاص . كما أن اختيار اسم « ابن نصر » أيضاً له دلالة أخرى غير خافية . ابن نصر الذي شهد له أبو تمام بأنه شاعر العصر هو الذي يروي لنا قصة الظلامة . فهو يخبرنا عن سُرَى سراها ، ومنام رآه ، وكلام حفظه ووعاه . ابن نصر يقص علينا حلماً ويؤكد على أنه حلم حيث يستشهد بقول الشاعر :

وقد تعتري الأحلام من كان نائياً .

وعندما يعمد الراوي إلى قص الحلم يؤكد للسامع أن ما رآه إنما هو حلم ، ولكنه ما إن نطق بكلمة الحلم حتى دبَّ الشك إلى نفسه هل ما رآه بالفعل حلم أم حقيقة . ؟

« رأيت فيما يراه الحالم الرائي أبا تمام بن أوس الطائي في صورة رجل كهل كاسٍ من الفضل عارٍ من الجهل »(٢٤) .

ثم يعطي صفات أبي تمام المعروفة عنه والتي أبرزها الذكاء ، والعلم ، والتضلع في العربية .

وبعدما وقعت عينا أبي تمام على ابن نصر أخذ أبو تمام يرمقه بطرفه ، ثم سعى إليه ليتأكد من أنه هو من ظن ، وعندما قرب منه ألقى إليه بالتحية ثم سأله السؤال الذي مرَّ بنا : ألست ابن نصر شاعر العصر ؟

وأما ابن نصر فإنه ما إن رأى أبا تمام حتى عاوده الشك مرة أخرى فيما يرى ، وهل هو في حلم أم في يقظة : لقد تمثل عندما وقعت عيناه على أبي تمام بقول الشاعر :

فقمت للزور مــرتــاعــاً فــأرقني حقًّا أرى شخصه أم عادني حلم[٢٥]

ثم تغير وجه أبي تمام وبدا عليه الغضب فأخذ يعاتب ابن نصر وَبَقِيَّةَ الأدباء والفضلاء على تقصيرهم بحقه وتضييعهم إياه مع أنه صاحب الفضل الأكبر عليهم قال : « يا معشر الأدباء الفضلاء الألباء : متى أهملت بينكم الحقوق ، وحدث فيكم هذا العقوق ، وأُضيعت عندكم حرمة السلف ، وخلف فيكم هذا الخلف ؟ أأنهب وتغضون ، ويُغَار عليّ وترضون ؟ ألست أول من شرع لكم البديع ، وأنبع لكم عيون التقسيم ، والتصريع ، والترصيع ، وعلّمكم شَنَّ الغارات ، على ما سَنَّ من سنن عجائب الاستعارات ، وأراكم دون الناس غرائب أنواع الجناس ؟ وكل شاعر بعدي وإن أغرب ، وزيَّن أبكاره فأعرب ، فلابد له من الاعتراف بأساليبي ، والاغتراف من ينابيع قليبي وهذا حق لي على مَنْ بَعْدِي لا يسقطه موتي ولا بُعْدي[٢٦] » وقد أثارت حدة أبي تمام وثورته ابنَ نصر فقابل الثورة بثورة مضادة ولكنها ضعيفة حيث أجابه قائلاً : « أيها الشيخ الأجل سُلبت المهل ، ولُبست الخجل فما ذاك ومن ذاك »[٢٧] ، فذهب أبو تمام يقص قصته ويشير إلى اعتداء من قِبَلَ إنه الواعظ الموصلي على شعره وسرقته له .

وبعد أن أنهى أبو تمام شرح قصته مع الواعظ الموصلي أوضح له ابن نصر رأيه في السبب الذي دعا الواعظ الموصلي إلى الاعتداء على شعره وهو أنَّ أحد المشاهير ، وهو من رمز إليه ابن نصر « بسيدنا الرئيس » قد خصص مجالس أو مناسبات يتبارى الشعراء والأدباء في مديحه فيها ، ويكافئهم هذا الرئيس بالجوائز الغالية . وبسبب هذا الاغراء المادي الكبير أخذ القادر يعين غير القادر ، والمُقِلّ من الشعراء يستعير من المكثر ، وهذا الذي أخذه الواعظ الموصلي من أبي تمام إنما هو بمثابة الصدقة « وما ينقص مال من صدقة » ثم تمثل ابن نصر بقول الشاعر :

وإن امــرءاً قــد ضَنَّ عني بمنـطق يسُدّ به فقر امريء لضنين[٢٨]

وهنا ثارت ثائرة أبي تمام فقال :

« إذا كان الأمر على ما ذكرت . . . فلم وقع هذا الذَّنبُ على بختي ؟ وكيف لم يسكن غير ملابس تختي ؟ ولم خصني بإزالة مَصُوني ؟ وحفني بنحيف غصوني ؟ وهلاّ قصد في النهب لمدائح ابني وهب وهما غماما الزمن الجديب ،

وَهُمَاما اليوم العصيب ، وما هذا الانفراد ببناتي ، والانخضاد لناضر حياتي ؟ والانقضاض على قصائدي ، والاقتناص من حبائل مصائدي .

سرقـاتُ مني خصـوصـاً فهـلا من عـدو أو صـاحب أو جـار

ولِمَ لَمْ يعدل عن شعري إلى شعر ابن الرومي ؟ وهلا كان يجتري في مثل هذا على البحتري ! وكيف آثر قربي على قرب المتنبي ؟ وليته قنع ورضي بشعر الشريف الرضي ، . . . أو انتحل المختار من شعر مهيار . على أن مثل هؤلاء الفضلاء لا تجب عليهم الزكاة ، وليس في الشعر نصاب حتى تجب فيه الزكاة ، وليس على فكرتي اغتصاب .

وإن أتصـدق بـه حسبـة فـإن المسـاكين أولى بـه[٢٩]

وبعد أن أنهى أبو تمام كلامه أخذ ابنُ نصر يكشف ما يعرفه من تفاصيل حياة الواعظ الموصلي ، ويقلل من قدرته الشعرية « إن هذا الرجل لم يكن للقريض بِأَصّ ، ولكنه قريب عهد بحمص ، وكان أقام بها جامح العنان ، طامح العينان ( هكذا ) ، ولو أضاف قلائد النحور إليه لم يجد من ينكر عليه ، فهو يقول ماشا من غير أن يتحاشى .

لأنهم أهـل حمص لا عقـول لهم بهـائمُ أفرغـوا في قـالب النـاس

ولم يزل حتى انتدب له من سراة جندها من بحث عنه ونقب ، فخرج منها خائفاً يترقب . ولما ورد دمشق رمى في أغراضها بذلك الرشق . . . وكانت قادة حمص ، وسادة دمشق تروعه حتى كُوشِفَ وقُوشِفَ . . . وقيل أين يذهب بك ؟ وما هذه الشقشقة في مُحِبك ؟ أفي مجلس هذا الشريف ، المنيف قدره العالي ذِكْرُه ، الغالي شكره تبهرج لباس الأيام ، وتبرج عوانس الغلام ، وتطوي من القوافي ما خلق ورث ، وتوري فيها أنهكه العُثّ . ولم تزل تضطره كثرة التوبيخ ، وقلة الناصر والصريخ إلى أن شهد على نفسه منذ ليالي ، بالبراءة من أناشيده الخوالي والتوالي ، وأذعن بالإقرار ، بما دافعت عنه يد الإنكار . . . وأزيدك فيها أُفيدك . إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا ، وكأنك به عنك قد انكفا ؛ لعلمه أنه أخلق منه ما جَدّ ، وإلى متى ينتحل هذا اللكع المردد . وقد كان طالبني منذ أيام باعارة شعر ابن المعتز مطالبة مضطر إليه ملتز ، وقد استرحتَ من شَرهِ وضيره ، والسعيد من كفي بغيره »[٣٠] .

من هذا الذي أوردناه من كلام ابن نصر في وصف الواعظ الموصلي يتبين لنا

أنه كان يعرف تفاصيل حياته ، وكثيراً من صفاته . فالواعظ الموصلي ضعيف البضاعة في الشعر ، ، وهو إنسان لا يتورع عن عمل أي شيء يَعِنّ له ، فهو مستهتر بالقيم ، ضعيف العقل قد أثر عليه بقاؤه في حمص . والواعظ الموصلي أيضا شخص فيه ليونة ، وهي ليونة أقرب ما تكون إلى التثني ، وهو إنسان جمع المتناقضات فهو يعظ الناس ويطلب منهم سلوك الطريق السوي ، وفي الوقت نفسه يخالف ما يأمر الناس به . وعندما انكشف أمره في حمص وظهر على حقيقته ، تعقبه أحد كبار الجند بها إلى أن اضطره إلى مغادرة المدينة خائفاً يترقب ، فخرج إلى دمشق وهناك أشاع في هذه المدينة ما أشاع في السابقة . وإذا كان الراوي قد رغب أولاً في أن يبقى ما أشاعه الواعظ مبهماً فإنه ما لبث أن كشف السرَّ عندما ذكر أن كبار القوم في كل من حمص ودمشق قد ناقشوا الواعظ الموصلي في ذلك الشعر الذي ادعاه ، وفندوا دعاواه فكانت النتيجة أن أعلن الواعظ الموصلي على رؤوس الأشهاد براءته مِنْ كل قصائده الخالية والتالية . كما أنه على وشك أن يتبرأ مما سرقه من أبي تمام بعد أن تبين له أن سرقته لشعره كانت سرقة رديئة مفضوحة .

والراوي يعرف الواعظ الموصلي عن قرب ، وبينه وبينه نوع من التعامل ، فقد ذكر ابن نصر أن الواعظ الموصلي قد ألح عليه منذ أيام أن يعيره شعر ابن المعتز .

والراوي أيضاً وثيق الصلة بمن لَقّبَهُ بـ « سيدنا الرئيس » وقد بلغ من قربه منه ودالته عليه أن ضمن لأبي تمام على هذا الرئيس شيئاً لا يضمنه إلا أقرب الأقرباء وأخلص المخلصين ، وذلك أن أبا تمام وقد رغب ، مثل غيره من الشعراء ، في جوائز ذلك السيد الرئيس قد أنشأ قصيدة يمدحه بها ، وهو يأمل في أن تكون الجائزة « خروجَ الأمر العالي بإخراج الخصم إلى مجلس الحكم ، وأن يُوكَلَ به من أجلاد الساهرة من يسيره معي الى الدار الآخرة ؛ لأبرأ بإقراره لي عند قاضي القضاة بما شهدت به هذه المقاضاة ، وليسلم عند الخلفاء الراشدين عِرْضي ، ويحسن على الربِّ الكريم عَرْضي ، ﴿ ومن عاد فينتقم الله منه والله عزيز ذو انتقام ﴾ » .

ثم أضاف الراوي : « فضمنت له عن سيدنا ما اشتهى ، وانتهيت من اقتراحه إلى حيث انتهى »[٣١] .

## البطل : أبو تمام

أبو تمام هو بطل هذا العمل الأدبي . مضت سنوات كثيرة على وفاته ثم أعادته قضايا الشعر إلى الحياة الدنيا مرة أخرى ، عاد بكل ذكائه ، وفصاحته ، وألمعيته ، لم يؤثر فيه الموت شيئاً . عاد ليدافع عن نفسه ضد تهمة خطيرة لم تثبت عليه في حياته ثم ثبتت عليه بعد وفاته ، وصدر عليه حكم قاس يقضي برد جميع الصِّلات التي أُعطيت له . كيف حصل هذا ؟

يقول أبو تمام :

« كنت بحضرة القدس ، ومستقر الأنس إذ جاءني عبدان ، لم يكن لي بهما يدان ، فأزلفاني إلى مقر الخلفاء ، وأوقفاني بين يدي الأئمة الأكفاء ، فإذا لديهم جماعة الوزراء ، والقضاة ، ومن كنت أمتدحهم أيام الحياة ، فأوفوا بالدعوى عليَّ إلى ابن أبي دؤاد ، وكان عليَّ شديد الأنقاد ، سديد سهام الأحقاد ، فحكم عليَّ بِرد صِلاتي ، والفدية لجميع صومي وصَلاَتي . فقلت قول المُدِلّ الواثق عائذاً بالمأمون ، والمعتصم ، والواثق : يا أمير المؤمنين ، ما هذه المؤاخذة بعد الرضا ، وقد مضى لي فى خدمتكم ما مضى ؟ فقال المأمون وقد صمت الباقون :

يا ابن أوس ، إنك مدحتنا والناسَ بأشعار منحولة ، وقصائد مَقُولة منقولة ، وكلام مختلق ، سرقت من قائله قبل أن يخلق . فلما آن أوانه ، واتسق زمانه ، استرد ودائعه منك ، وهو غير راض عنك »[٣٢] .

ذكر أبو تمام أنه كان « بحضرة » القدس ، ومستقر الأنس عندما جاء إليه العبدان اللذان أزلفاه إلى مقر الخلفاء ومن معهم ممن كان يمتدحهم أثناء الحياة . وكلمة « حضرة » الواردة في الاقتباس السابق قد تكون تصحيفاً لكلمة « حظيرة » ، وعلى هذا يكون المراد « بحظيرة القدس » الجنّةَ[٣٣] . ويؤيد هذا المفهوم مدلول العبارة التي أعقبت عبارة « حضرة القدس » وهى « مستقر الأنس » ، فالجنة هي مستقر الأنس . وعلى هذا يكون أبو تمام قد خرج من الجنة بسبب الشعر . وإذا لم يكن المراد « بحضرة القدس ومستقر الأنس » الجنةَ ، وأريد بها مكان آخر غير ذلك فإن ذلك المكان على أى حال موجود فى الدار الآخرة ؛ لأن أبا تمام عندما حكى قصته لابن نصر ذكر أن أحداث القصة قد جرت في عالم آخر غير هذا العالم الدنيوي ، فهو قد قال عن الناس الذين شهدوا

محاكمته أمام أحمد بن أبي دؤاد إنهم الخلفاء ، والائمة ، والوزراء ، والقضاة ، ومن كان يمتدحهم أيام الحياة[٣٤] . فهذه الواقعة إذَن وقعت لأبي تمام بعد موته . كما أن أبا تمام قد أَمَّلَ أن تكون جائزته على القصيدة التي مدح بها « السيد الرئيس » صُدُورَ أمر ذلك الرئيس بإخراج خصم أبي تمام معه إلى مجلس الحكم ، وأن يُوكَلَ به من أجلاد الساهرة من يسيره معه إلى الدار الآخرة لكي يعترف هناك أمام أحمد بن أبي دؤاد بما سرقه من شعر أبي تمام ، ولكي يُرَدَ إلى أبي تمام اعتباره ، ويحسن عرضه على ربه[٣٥] . لقد عاد أبوتمام إذَن إلى الحياة الدنيا بعد وفاته لكي يدافع عن نفسه وعن شعره ضد تهمة ملفقة وافقت هوى لدى أحمد بن أبي دؤاد الذي كانت علاقة أبي تمام به زمن الحياة يشوبها شيء من التوتر . ففي ديوان أبي تمام قصائد كثيرة يمدح بها ابن أبي دؤاد ويعتذر فيها مما نسب إليه ، ويشير إلى الوشاة والحساد ورغبتهم في إيقاع الفرقة بينه وبين القاضي[٣٦] . وقد كان ابن أبي دؤاد ينتقد بعض شعر أبي تمام وأقواله ويناقشه فيها ، قال له أبو تمام مرة معتذراً : « أنت الناس كلهم ، ولا طاقة لي بغضب جميع الناس » فقال له ابن أبي دؤاد : ما أحسن هذا فمن أين أخذته ؟ فقال : من قول أبي نواس :

وليس على الله بمستنكر أن يجمع العالم في واحد[٣٧]

ومدح أبو تمام أحمد بن أبي دؤاد بقوله :

لقد أَنْسَتْ مَسَاوِىءَ كل دَهْرٍ مَحَاسِنُ أحمدَ بن أبي دؤادِ
فما سافرتُ في الآفاق إلاّ وَمِنْ جَدواك راحلتي وزادي
مُقيمُ الظن عندك والأماني وإن قَلِقَتْ ركابي في البلاد

فقال له أحمد بن أبي دؤاد : أهذا المعنى الأخير مما اخترعته أو أخذته ؟ فقال : هو لي ، وقد ألممت فيه بقول أبي نواس :

وإن جرت الألفاظ منا بمدحة لغيرك إنساناً فأنت الذي نعني[٣٨]

والذين أقاموا الدعوى ضد أبي تمام كثيرون ، وهم جميع الذين امتدحهم أبو تمام في حياته من خلفاء ، وأئمة ، ووزراء ، وقضاة ، وغيرهم . وهم الذين اختاروا ابن أبي دؤاد ليحكم في القضية ، وقد جاء حكم القاضي قاسياً وعنيفاً « حكم عليَّ برد صِلاتي ، والفدية لجميع صومي وصلاتي »[٣٩] .

والحكم برد صِلاَته التي أخذها على مدائحه أمر له ما يبرره إذا ثبتت التهمة ، ولكن الفدية لجميع صومه وصَلاَته مسألة محيرة اللهم إلا إذا كان ابن أبي دؤاد

يرى أن أي نقص في جانب من جوانب الدين والسلوك يؤثر على الجوانب الأخرى ولذلك لابد من فدية تزيل أثر ذلك النقص .

ويبدو أن التهمة الموجهة إلى أبي تمام بلغت حداً من الاحكام والتماسك بحيث بدت حتى لكبار العقول كالمأمون وكأنها حقيقة لا جدال فيها ، وهذه التهمة قد شاعت بين الناس ، واقتنع بها كل الذين مدحهم أبو تمام .

وعندما استفسر أبو تمام من المأمون عن ذلك الذي زُعم أن أبا تمام قد سرق منه شعره ، وأخبره بأنه الواعظ الموصلي ، اكتشف أبو تمام أن الذي حُوكِمَ من أجله إنما هو سعاية ضده « فقلت خاب الساعون ، إنا لله وإنا إليه راجعون »[٤٠] فالواعظ الموصلي يعرفه أبو تمام من قَبْل ، فهو رجل لا صلة له بالشعر « قد كان عهدي بهذا الرجل فارضاً فمتى أصبح قارضاً . . . وكان ذا طبع جافي عن التعرض لنظم القوافي »[٤١] ، وأبو تمام ، كما هو معروف ، قد عاش بالموصل فترة ، وتوفي فيها[٤٢] . ثم قال أبو تمام إن الواعظ الموصلي قد « أُخرج من الموصل وليس معه قوت يُوَصل ، فاشتغل بترهات القصاص نصباً على ذوات الأعين من وراء الخصاص

وعاش يظن نشر الإفك وعظاً　　وينصب مُحرماً شر الشباك

وأين منابذة الوعُاظ ، من جهابذة الألفاظ ، بل أين أشعار الكُرَّاس من قولي :

ما في وقوفك ساعة من باس . ؟

والعبد يسأل الأمراء عنه ليتلطفوا في ارتجاع ما انتزع منه[٤٣] » ولكن المأمون لم يقبل نفي أبي تمام لهذه التهمة بهذه الطريقة بل طالبه بإحضار الدليل القاطع على بطلانها ، لقد قال له المأمون اذهب وائتني بيقين ، وادفع عنك بوادر الظنون ، وبادر في النصرة وانتصح ، واستعن بقومك وصِح

يا آل جُلْهُمَة تدارك إنما　　أشعارُ عَتْبِكَ ذابلٌ ومُهَنَّدُ »[٤٤]

ولكن علاقة أبي تمام بقومه غير جيدة فهم يغيرون على شعره وهو يغير على أشعارهم ولهذا فإنهم لن ينصروه إذا استنصرهم « قلت : قد بدت بيني وبين قومي جراح ، فأتيتهم شاكي السلاح . . .

وكنت إذا قومي غزوني غزوتهم　　فهل أنا في ذا آل همدان ظالم »[٤٥]

ومن أجل أن يُحضِرَ أبو تمام الدليل القاطع الذي طلبه المأمون نراه يعود ـ عن طريق الحلم ـ من الدار الآخرة إلى الدار الدنيا لكي يتتبع خيوط القضية ،

ويعرف كيف نشأت هذه التهمة . لقد تمثل أبو تمام لابن نصر في المنام وشرح له قصته مع المأمون والواعظ الموصلي فأخبره ابن نصر بالسبب الذي دعا الواعظ الموصلي إلى السطو على شعره ، ثم شرح له ما لاقاه الواعظ الموصلي في كل من حمص ودمشق ، وأخبره بأن الواعظ قد « شهد على نفسه منذ ليالي بالبراءة من أناشيده الخوالي والتوالي ، وأذعن بالإقرار بما دافعت عنه يد الإنكار .

ومـــذهب مـــازال مُسْتَهجَنـــاً في الحرب أن يقتل مُسْتَسْلِمُ »[٤٦]

ثم أكمل ابن نصر شرح القضية مخاطبا أبا تمام : « وأزيدك فيها أفيدك إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا ، وكأنك به عنك قد انكفا ؛ لعلمه أنه أخلق منه ما جَدَّ . . . وقد استرحت من شره وَضَيْرِه ، والسعيدُ من كُفِيَ بغيره »[٤٧] ولكن أبا تمام يريد أن يتمَّ اعتراف الواعظ أمام أحمد بن أبي دؤاد لكي ينقضَ الحُكْمَ الذي أصدره عليه ، ولكي يقتنع المأمون وغيره من الخلفاء ، والوزراء ، والقضاة ، وبقية مَنْ مدحهم أبو تمام أيام الحياة أن الشعر شعره ، وأنه لم يسرقه من أحد[٤٨] .

## الواعظ الموصلي :

لقد تحدث الكل عنه أما هو فلم ينطق ببنت شفة ، ليس لأنه لا يرغب في الكلام أو لا يقدر عليه بل لأنه حُرِمَ مما هو حق مشروع لكل الناس ، وأول من أشار إلى وجود الواعظ الموصلي رجلٌ غير عادي ، رجل مثقف ، وعالم ، وخليفة للمسلمين . إنه المأمون صاحب بيت الحكمة .

لقد قال المأمون لأبي تمام « يا ابن أَوْس إنك مدحتنا والناسَ بأشعار منحولة ، وقصائد مقولة منقولة ، وكلام مختلق ، سرقته من قائله قبل أن يخلق ، فلما آن أوانه ، وانتسق زمانه استرد ودائعه منك ، وهو غير راض عنك »[٤٩] .

وعندما صدم هذا الكلام أبا تمام واستفسر من المأمون قائلاً : « من الذي أعدمني بعد الوجود ، وعاضني العدم بالجود ؟ وملك علي فَنِّي ، وأصبح أحق به مني »[٥٠] .

أجابه المأمون باستغراب : « كأنك لا تعرف الواعظَ الموصِليَّ البلاد ، الحَوْصَلِيّ الولاد ، الغريب العِمة ، القريب الهمة ، البعبعي الإيراد ، اللوذعي الانشاد . . .

كـــأنمـــا بين خيـــاشيمـــه　　مفكـــر يضرب بـــالـــطَّبْـــل

الذى انتزعك مدائحه ، وارتجعك منائحه ، واستقبلك بقلائده ، واجتلبك بقصائده ، بعدما كنت تُغَير أسماها ، وتحلي بغير نجومها سماها ، فأصبح يتقرب إلى ملوك عصره بما كنت تدعيه ، ويعي منك ما لم تكن تعيه ، نازعاً عن وجوهها ستور النُّقُب واضعاً هِناها مواضع النُّقَب ، قد جعلَ إليه عَقْدها وحَلها ، وكان أحقَّ بها وأهلَها »(٥١) .

المأمون إذَن يستغرب أن لا يعرف أبو تمام شيئاً عن الواعظ الموصلي ، والقاريء قد يستغرب أيضاً تساؤل المأمون ، إذ كيف يمكن لأبي تمام أن يعرف رجلاً وُلِدَ بعد وفاته ؟ ولكن منطق الحلم يسمح بكل هذا . وأبو تمام بعد أن هزه تساؤل المأمون الصارخ كشف لنا عن معرفته الدقيقة بالواعظ الموصلي فهو يقول عنه :

« قد كان عهدي بهذا الرجل فارضاً ، فمتى أصبح قارضاً ، وأعرفه يتستر بالحشوية ، فمتى ارتبك بين البديهة والروية ، وكان ذا طبع جافي عن التعرض لنظم القوافي ، وقد كان أُخْرِجَ من الموصل وليس معه قوت يُوَصل فاشتغل بتُرهَّات القُصَّاص ، نصباً على ذوات الأعين من وراء الخصاص .

وعـــاش يـظن نشر الإفـك وعـظاً　　وينصب مُحْـــرِمـــاً شر الشبـــاك

وأين منابذة الوعاظ ، من جهابذة الألفاظ ، بل أين أشعار الكراس من قولي :

ما في وقوفك ساعة من بأس » . (٥٢)

فأبو تمام كان يعرف الواعظ الموصلي ولكنه إبان معرفته له لم يكن يتعاطى الشعر ، وإنما كان يتخذ من الوعظ مهنة ، والوعظ الذي كان يقوم به لم يكن وعظاً صادقاً وإنما كان احتيالاً ونصباً .

وعـــاش يـظن نشر الإفـك وعـظاً　　وينصب مُحْـــرِمـــاً شر الشبـــاك

والواعظ الموصلي ، حسب وصف أبي تمام له ، إنسان قُلَّبٌ يقول كلاماً ويرجع فيه فلا ينبغي الاطمئنان إلى قوله أو الثقة به ، بل لابد من إحضار شهود يستمعون إلى أقواله واعترافاته ، ولابُدَّ من تدوين تلك الاعترافات في مجلس حُكْمٍ يقول أبو تمام : « متى إنجاز هذا الوعد ، والخُلْفُ منوطٌ بخلق هذا الوغد ، فإنه يقول ويحول ، وأنت تعرف ما تُلي : ﴿ فردوه الى الله

والرسول ﴾ ولو أمكن إقامة هذا الأمر المتآد بحضرة ابن أبي دؤاد أبرأت عند الجمهور ساحتي ، وعدت من أمر الله تعالى إلى مستقر باحتي ، ولكن دون الوصول إلى الحاكم عقبة كؤود ، ولا حاجة بنا إلى الاضرار بالشهود . وإذ قد ضمنت عنه ما ضمنت ، وَأَمِنْتَ منه على ما أَمِنْت ، فلا حاجة إليك ، ﴿ وما أريد أن أشق عليك ﴾ ، وهو أن تعدل بيننا في القضية ( هكذا ) ، والحالة المرضية ، وتتفضل عَلَيَّ بيد تسديها إليَّ ، وتأذن لي في إنشاد أبياتٍ مدحت بها هذا الرئيس ، قلتها خدمة له ، وقربة إليه ، لعل أن تكون الجائزةُ خروجَ الأمر العالي بإخراج الخصم إلى مجلس الحكم ، وأن يوكل به من أجلاد الساهرة من يُسَيره معي إلى الدار الآخرة ، لأبرأ بإقراره لي عند قاضي القضاة بما شهدت به هذه المقاضاة ، وليسلم عند الخلفاء الراشدين عِرْضي ، ويحسن على الرب الكريم عَرْضي . ﴿ ومن عاد فينتقم الله منه والله عزيز ذو انتقام ﴾ »[٥٣] .

أبو تمام إذن يريد أن تكون جائزته على القصيدة التي مدح بها « الرئيس » أمراً عالياً بإخراج الواعظ الموصلي إلى مجلس الحكم ، وهو لا يكتفي بهذا بل إنه يأمل أن يوكل به « من أجلاد الساهرة » من يسيره معه إلى الدار الآخرة من أجل أن يعترف الواعظ بسرقته أمام أحمد بن أبي دؤاد فتبرأ ساحة أبي تمام وَيُرَدَّ إليه اعتباره ، ويرد إليه أيضاً ما استعيد منه من جوائز وصِلَات .

أبو تمام يريد أن يُمِيْتَ الواعظ الموصلي من أجل الشعر ، إذ انه لا يمكن أن ينتقل الواعظ إلى الدار الآخرة بدون أن يموت ، وأبو تمام لن يأمن على شعره بدون أن يميته . أَتُرى أبا تمام يرى أن سرقة الأفكار أشدُّ من سرقة المال ؟ إن سرقة المال جزاؤها القطع ، أما ما زُعِم أن هذا الواعظ قد جناه فإن عقوبته لابد أن تصل إلى الموت ، وابن نصر قد ضمن لأبي تمام موافقة « الرئيس » على ذلك . لقد ضمن له موتَ الواعظ ، وهو ما يتمناه الراوي نفسه . فمن يا ترى يكون كل من الواعظ والراوي ؟ ذلك ما سنحاول الكشف عنه في الجزء الباقي من البحث .

## الواقع :

تحدثنا فيما مضى عن جانب الرؤيا في الظلامة ونريد الآن توجيه الحديث إلى مانرى أنه الجانب الواقعي فيها .

لقد كان الدافع إلى تأليف الظلامة ـ فيما يبدو ـ هو الخصومة التي اشتعلت نارها بين الخالديين والسري الرفاء . فلقد أمضى هؤلاء الشعراء الثلاثة الفترة الأولى من حياتهم في مدينة الموصل(٥٤) ، وكان السري الرفاء يعمل في صباه في خياطة الثياب وتطريزها إلى أن نبغ في الشعر فأخذ يتكسب به ، ولقد لفت إلى نفسه الأنظار عندما مدح بعض المشاهير وأخذ جوائزهم ، وقد أدت المنافسة بينه وبين الخالديين إلى تنكرهما له فضايقاه حتى اضطُرَّ إلى ترك الموصل والذهاب إلى حلب طمعًا في العيش في كنف أميرها سيف الدولة ، وقد عاش في حلب حياة هنيئة إلى أن قدم الخالديان على سيف الدولة ، وتقدمت منزلتهما عنده ، فصارا يمدحانه ، وينادمانه ، ويثلبان السري الرفاء عنده . وكان السري الرفاء يتهم الخالديين بسرقة شعره وادعائه ، وقد اعلن شكواه في عدد من قصائده وناشد الأمراء الذين كان يوجه إليهم قصائده الانتصار له(٥٥) ، ولكن دعواه على الخالديين لم تلق قبولاً من معظم من ناشدهم ولعل السبب يعود الى شخصية السري نفسه فهو ـ فيما يبدو ـ كان ثقيل الروح على العكس من غريميه اللذين كانا يحسنان الوصول الى قلب من يتصلان به . وقد استطاع الخالديان ان يوغرا صدر سيف الدولة على السري حتى اضطر الى ترك حلب والذهاب الى بغداد حيث كان يقيم كل من الوزير المهلبي ، والكاتب المشهور أبي اسحاق الصابيء ، وابن عمه أبي الخطاب الصابيء ، وقد نَعِمَ بشيء من راحة البال في بغداد وحسنت حاله ، ولكنه مالبث أن سمع بأن الخالديين قادمان الى بغداد ، وهنا نجده يجأر بالشكوى منهما ، وينظم القصائد التي يحذر فيها كُلا من أبي إسحاق الصابيء ، وأبي اخطاب الصابيء من هذين الذئبين المغتصبين ، ويشير إلى اغتصابهما شعره وإغارتهما عليه . ومن أجل أن يعزز السري الرفاء دعواه على الخالديين بالسرقة من شعره وشعر غيره نجده ـ بعد أن اتخذ الوراقة حرفة ـ ينسخ ديوان كشاجم ويضمنه أحسن القصائد التي نظمها الخالديان وذلك من اجل أن يُصدق الناس تهمته لهما بأنهما يسرقان الشعر(٥٦) . وفي ديوانه قصائد كثيرة يشتكي فيها من الخالديين ، وبخاصة الخالدي الأصغر الذي نرجح أنه مؤلف الظلامة ، ومن ذلك قوله :

يا سارق الشعراء ما نظموه من … دُرٍ كزاهرة النجوم مفصل
إن كان شعري في إسارك موثقاً … ما بين مغلول وبين مَكبَّل

فخف الإلـه ومـا أظنـك خـائفـاً ... أن تـدعي سـور الكتـاب المنـزل
فـالنـاس فيـك محيرون تخـوفـاً ... أن تَمْتَحِي سنن الرسول المرسل
يا خالدي وكل خزيك خالدٌ ... لا ينقضي للنـاظـر المتأمـل[٥٧]

ومن قوله فيه أيضاً :

لابُـدَّ من نفثـة مصـدور ... فحـاذروا صـولـة محـذور
قـد أَنْسَت العـالم غـاراتُـهُ ... في الشعـر غـارات المغـاويـر
أثكلني غِيْـدَ قـواف غـدت ... أبهى من الغيـد المعـاطـير
يـا وارث الأغفـال مـا حبَّروا ... من القـوافي والمشـاهـير
أعط (قفـانبـك) أمـانـاً فقـد ... راحت بقلب منك مـذعـور[٥٨]

وقد ذكر الخطيب البغدادي أنه كانت بين السري والخالديين أهاج كثيرة[٥٩] . ولكن لم يصل إلينا من شعر الخالديين ما يتضمن هجاء للسري ، ولا إشارة إلى اتهامه لهما بالسرقة ، ولعل هجاءهما له كان من ضمن مالم يصل الينا من شعرهما اذ الذي وصل إلينا إنما هو شيء يسير . وتوجد في ديوان السري قصيدة هجا بها الخالديين قيل في التقديم لها : «وقال يهجو الخالديين بعد أن هجياه (هكذا) ووجها الهجاء إلى ابن العصب الملحي فأذاعه ببغداد[٦٠]» فهذا التقديم يؤكد ماذكره الخطيب البغدادي من أن الخالديين قد هجَوَا السري الرفاء .

ولعل الخالدي ـ مؤلف الظلامة ـ أراد ان يدافع عن نفسه وعن أخيه بطريقة أجدى من الهجاء الشعري ، إذ لعله اكتشف ان الهجاء بالشعر ، والتصريح بالاسم لن يخرج عن المهاجاة المعتادة التي هي أقرب ماتكون إلى السباب المحض ، ولهذا آثر أن يؤلف عملاً أدبيا مختلفا ، وأن يحوطه بشيء من الغموض الذي يعلي من قيمته الأدبية .

ولو عدنا إلى الظلامة نستنطقها فإننا سنجد فيها اشارات تَشي بأن المقصود بها هو السري الرفاء ، وهذه الإشارات ليست صريحة بالطبع ولكنها تؤيد مانراه ، فالخالدي يفتتح ماوصل إلينا من الظلامة بعبارة «إني مخبركم عن سُرَى سريتها »[٦١] والإتيان بهذه العبارة في مطلع الظلامة يوميء من طرف خفي إلى اسم السَّري الرفاء . وقد أعاد المؤلف هذه العبارة مرة أخرى في البيت الأول من القصيدة التي ختم بها الظلامة حيث قال :

يامعمل اليعملات في ظعنه		سُرًى وسيرًا مقاربي قرنه[٦٢]

ولما عاتب المأمون أبا تمام على مديحه إياه وغيره من الناس بأشعار منحولة وقصائد منقولة ، واستفسر أبو تمام عن ذلك الذي زُعِمَ أنه سرق منه شعره ، قال المأمون « كأنك لا تعرف الواعظ الموصلي البلاد» فالواعظ ينتمي إلى الموصل ، والسري الرفاء ـ كما هو معروف ـ موصلي الولادة والنشأة ، والمأمون يستغرب أن لا يعرف أبو تمام شيئًا عمّا فعله به رجل من أهل الموصل مع أن أبا تمام قضى آخر عمره في الموصل . ويذكر الخالدي في الظلامة أن المأمون قال لأبي تمام واصفا الواعظ الموصلي بأنه «الذي انتزعك مدائحه . . . بعدما كنت تغير أسماها ، وتُحلي بغير نجومها سماها فأصبح يتقرب إلى ملوك عصره بما كنت تدعيه ويعي منك مالم تكن تعيه»[٦٣] ، والظلامة ترمي إلى إثبات نقيض ماورد على لسان المأمون ، فالواعظ الموصلي هو الذي سيُتهم بالسرقة من أبي تمام ، وتغيير أسماء قصائده والتقرب بها إلى ملوك عصره . لِمَ كل هذا ؟ إن للسري الرفاء قصيدة مدح بها أبا البركات لطف الله بن ناصر الدولة قيل في التقديم لها إنه «يتظلم فيها إليه من الخالديين وقد ادعيا شعره وشعر غيره ومدحا به الوزير المهلبي وقوما من الكتاب والتجار»[٦٤] ، يقول فيها :

أشكو إليك حليفي غارة شهرا		سيف الشقاق على ديباج أفكاري
ذئبين لو ظفرا بالشعر في حرم		لمزقاه بأنياب وأظفار
سَلا عليه سيوف البغي مُصلتة		في جحفلٍ من صنيع الظلم جرار
إن قلَّداك بِدُرٍ فهو من لجحي		أو خَتَّماك بياقوت فأحجاري
باعا عرائس شعري بالعراق فلا		تبعد سباياه من عُون وأبكار
والله مامدحا حيًّا ولا رثيا		ميتاً ولا افتخرا إلا بأشعاري

وتوجد في ديوان السري الرفاء قصيدة أخرى مدح بها أبا الفوارس سلامة بن فهد قيل في التقديم لها إن السري يُعَرِّضُ فيها بالخالديين ، وكانا قد مدحا سلامة بن فهد بقصيدة ثم قلباها في غيره ، ومما قاله السري في هذه القصيدة :

ولست كمن يسترد المديح		إذا ما كساه الكريم المثيبا
يُحلى بمدحته غيرَه		فيضحى محلى ويمسي سليبا[٦٥]

كما توجد قصيدة ثالثة قيل في التقديم لها «وقال يتظلم من الخالديين إلى الوزير أبي محمد الحسن بن محمد المهلبي وقد ادَّعيا شعره فيما مدحاه به» ومن هذه القصيدة قوله :

هل للغبيين عذر في اغتصابهما　　حَلْياً يُثاب بأوفى اللعن غاصبهُ
قــل للوزيــر تحــرَّج إنـه سَلَبٌ　　غَشْمٌ تعدَّى على المسلوب سالبهُ
لا يُبْعِــدُ الله دُرًّا حلْيــاكَ بــه　　فكم فتى عَــطِلَتْ منـه تــرائبه
أضحى ابن فهد حريباً من محاسنه　　من بعد ما بُذِلَتْ فيها حرائبه
وأنت لاشــك من أفــواف يمنته　　عَــارٍ كــما عَــرِيَتْ منه مناكبهُ
وكيف تسحب وَشْيًا قد تداوله　　قــومٌ سـواكَ فقـد رَثَّتْ مَسَاحِبهُ
لايعجبنَّــك دينــارُ المــديــح ولم　　يضربه باسْمِكَ دون الناس ضاربه »(٦٦)

فالسري هنا يتهم الخالديين بأنهما سرقا شعره ومدحا به الناس ، فجاء الخالدى ليقول في الظلامة إن الواعظ الموصلي قد سرق شعر أبي تمام ومدح به الناس ، ولوتساءلنا لم اختار الخالدي أن ينسب الى الواعظ الموصلي السرقة من شعر أبي تمام دون غيره مع أن السري الرفاء قد سرق من أبي تمام ومن غيره ؟ لجاء الجواب بأن السري الرفاء قد نظم قصيدتين طويلتين إحدهما في مديح أبي الخَطّاب الصابيء ، والأخرى في مديح أبي إسحاق الصابيء ، وقد اتهم فيهما الخالديين بسرقة شعره ، وشبههما في الفتك ببعض من اشتهروا بشن الغارات من صناديد العرب ، وقد اتكأ السري الرفاء في كلتا القصيدتين على قصيدة لأبي تمام هجا فيها محمد بن يزيد الأموي ، الذى قيل إنه سرق شعرا كان أبو تمام قد كتبه في كتاب فأخذه محمد بن يزيد الأموي وسار به إلى الممدوح وأنشده إياه على أنه من نظمه .

ومن بين ماقاله السري الرفاء لأبي الخطاب الصابيء محذرًا إياه من الخالديين قوله :

بَكَــرَتْ عليك مغيرة الأعراب　　فـاحفظ ثيابك يـا أبـا الخطاب
ورد العــراق ربيعــةُ بن مكــدَّم　　وعتيبــةُ بن الحــارث بن شهــاب
أفبيننــا شــكٌّ بــأنهما همــا　　في الفتك لا في صحة الأنساب؟
جلبــا إليك الشعـر من أوطـانه　　جلب التجار طـرائف الأجلاب
شنَّــا عــلى الآداب أقبــح غـارة　　جــرحت قلوب محــاسن الآداب
فحذارِ من حركات صِلّي قفرة　　وحذار من حركات لَيْثَيْ غاب
لا يَسْلُبَــان أخــا الـثراء وإنمــا　　يتنــاهبــان نتــائج الألبــاب
فغــدت نَبِيطُ الخــالـديـة تـدعي　　شعــري وتـرفـلُ في حبير ثيابي

في غــارة لم تنثلم فيهــا الـظُّبــا ... ضربــاً ولم تَنــدَ القنــا بخضــاب
تركت غرائب منطقي في غربة ... مَسْبِيَّــةً لا تهتــدي لإيــاب
جــرحى ومـاضُربت بحـدّ مهنـد ... أسرى ومــا حُملت عــلى الأقتاب
أعــزز عــليَّ بــأن أرى أشـلاءه ... تــدمي بــظفــر للحسـود ونـاب
أفِنٍّ رمـــاه بغــارة مــأفــونــة ... باعت ظباء الروم في الأعراب(٦٧)

ومن بين ماقاله السري الرفاء لأبي إسحاق الصابيء هذه الأبيات وهي من قصيدة نظمها السري عندما بلغه أن الخالديين قد أرسلا كتابا إلى الصابيء ، يخبرانه فيه أنهما قادمان إلى بغداد ، فقال يحذره منهما ويذكر غارتهما على شعره :

قــد أظلتــك يــاأبــا إسحــاق ... غــارة اللفظ والمعــاني الـدقـاق
وأتــاك الهــمام ذو النـظر الشـز ... ر إليهــا والصـلُّ ذو الإطـراق
فــاتخــذ معقــلاً لشعـرك يحميـ ... ـه مــروق الخــوارج المــرَّاق
كــان شُنُّ الغــارات في البلد القفـ ... ـر فـأضحى عـلى سرير العراق
كنتُ من ثــروة القــريض مُحَلَّى ... فتحليتُ من بــــالإمــــلاق
أغــدَاةُ الكُــلاب أودت بشعـري ... فمضى ، أم عشيــةُ التَّحــلاق
غــارةُ لم تكن بسمــر العــوالي ... حين شُنَّت ولا السيوفِ الرقـاق
جــال فــرسـانها عــليَّ جلوســاً ... لا أقَلَّتْهُمْ ظهــورُ العتــاق
يــــالهـــا غــــارةً في الحـــو ... مــة بــين الحَمَــام والأطـواق
لــو رأيت القــريضَ يـرعـد منهـا ... بــين ذاك الإرعــاد والإبـراق
وقلوبَ الكـــلام تخفق رعبًــــا ... تحت ثِنْيِ لـــوائها الخفـــاق
وسيــوفَ الضـلال تفتــك فيهـا ... بعــذارى الــطروس والأوراق
لتنفَّسْتَ رحمــةً للخـــدود الحُمْـ ... ـرِ منهنَّ والقــدودِ الـرشَاق(٦٨)

أما قصيدة أبي تمام التي سرق السري الرفاء معانيها فهي هذه :

من بنــو عــامرٍ من ابنُ الحبـاب ... من بنــو تغلب غــداة الكُــلابِ
من طفيــل من عــامر ومن الحـا ... رث أم من عتبــةُ بنُ شهــاب
إنمــا الضيغم الهصـور أبـو الأشـ ... ـبال منــاعُ كُــل خِيس وغـاب
مَنْ غدت خيلُه على سرح شعري ... وهـــو للحــين راتــعُ في كتــابي
غــارة أسخنت عيــون المعــاني ... واستحلت محـــارم الآداب
لــو تــرى منطقي أسيرًا لأصبحـ ... ـت أسـيرا لعــبرة واكتئــاب

ياعذارى الكلامِ صِرْتُنَّ من بعـ ـدي سبايا تُبْعَنَ في الأعراب
عبقاتٍ بالسمع تبدي وجوهًا كوجوه الكواعب الأتراب
قد جرى في متونهن من الإفـ ـرند ماءٌ نظيرُ ماء الشباب(٦٩)

وبإلقاء نظرة سريعة على قصيدة أبي تمام هذه ، وقصيدتي السري السابقتين نجد أن السري قد استفاد من جميع أبيات قصيدة أبي تمام . فلعل الخالدي أراد بتأليف الظلامة أن يقنع قارئها بأن ماورد في قصيدتي السري الرفاء من اتهامٍ للخالديين بالسرقة ليس من الحقيقة في شيء ، وكُلُّ مافي الأمر أن السري سرقَ قصيدة أبي تمام وحول الدعوى فيها من محمد بن يزيد الأموي إلى الخالديين لحاجة في نفسه .

وبالاضافة إلى ماسبق فإن عبارة «الظلامة» التي اتخذها الخالدي عنوانًا لعمله الأدبي قد وردت في قصيدة للسري الرفاء يتظلم فيها من احد الخالديين إلى أبي تغلب بن حمدان حيث يقول :

ولابد أن أشكو إليك «ظُلامة» وغارةَ مِغْوَار سجيته الغَصْبُ
يُخَيِّلُ شعري أنه قومُ صالح هلاكا وأن الخالدي له السَّقْبُ(٧٠)

وقد قال ابو تمام في وصف الواعظ الموصلي : « قد كان عهدي بهذا الرجل فارضًا ، فمتى أصبح قارضًا . وأعرفه يتستر بالحشوية ، فمتى ارتبك بين البديهة والروية »(٧١)

والفارض يراد به العالم بأمر تقسيم المواريث(٧٢) (علم الفرائض) ، ومعرفة هذا العلم ضرورية لمن يريد أن يكون واعظا فهو مُعَرَّض في كل وقت لأن يُسْأَلَ عن الأنصبة . والفارض مشتق من الفرض ، ومن معاني الفرض الحَزَّ في الشيء والقطع . وقد يكون أبو تمام أراد بقوله هذه الإشارة من طرف خفي إلى المهنة التي كان السري الرفاء يمتهنها في مطلع حياته وهي الخياطة ، لعله أراد بالفارض الذي يفرض القماش بالمقص ثم يقطعه تمهيدًا لتفصيله وخياطته .

أما «الحشوية» التي قال ابو تمام إن الواعظ كان يتستر بها فهي مصطلح له دلالات متعددة ، فهي تطلق أحيانًا على طائفة من الناس تمسكوا بالظواهر ومالوا إلى التجسيم ، وتطلق في أحيان أخرى على طائفة «لايرون البحث في آيات الصفات التي يتعذر إجراؤها على ظاهرها ، بل يؤمنون بما أراده الله مع جزمهم بأن الظاهر غير مراد ، ويفوضون التأويل إلى الله(٧٣) ، وقد كان المعتزلة يطلقون على بعض الفرق الاسلامية المخالفة لهم لقب الحشوية ،

ومذهب الاعتزال ـ كما هو معروف ـ قد ازدهر في عصر المأمون ، والمعتصم ، والواثق حيث اصبح المذهب الرسمي للدولة ، والسري الرفاء كان يكره الاعتزال ويهجو المعتزلة ، أراده علي بن عيسى الرماني أن يعتنق مذهب الاعتزال فرفض وقال :

أقارع أعداء النبي وآله … قراعاً يفل البيض عند قراعه
ومعتزلي رام عزل ولايتي … عن الشرف العالي بهم وارتفاعه
فما طاوعتني النفس في أن أطيعه … ولا آذن القرآن لي في اتباعه(٧٤)

ودعاه شخص اسمه ابو الجيش فارس بن اليمج إلى الاعتزال فقال فيه :

كفرت ولم أشكر نصيحة فارس … وكم منْ نصِيحِ مثلِهِ حُرِمَ الشُكرا
أراني طريق الاعتزال ولم يُرِدْ … سوى أن أسُبَّ الله والعَالَمَ الطُّهْرَا
سأستأذن القرآن فيما دعوتني … إليه ولا أعصي لِمُنْزِلِهِ أمرا(٧٥)

فالواعظ الموصلي حشوي ، والسري الرفاء حشوي كذلك ، وأبو تمام في قوله للمأمون إن الواعظ يتستر بالحشوية كان يهدف إلى إثارة المأمون ضد الواعظ .

وقال أبو تمام أيضا في وصف الواعظ الموصلي : «وكان قد أخرج من الموصل وليس معه قوت يوصل فاشتغل بترهات القصاص ، نصبًا على ذوات الأعين من وراء الخصاص .

وعاش يظن نشر الإفك وعظاً … وينصب مُحْرِمًا شر الشباك

وأين منابذة الوعاظ ، من جهابذة الألفاظ ، بل أين أشعار الكراس من قولي :

مافي وقوفك ساعة من بأس .(٧٦) .

لقد كان السري فقيرًا ، وقد احترف الخياطة والتطريز ـ كما ذكرنا ـ وقد اضطرته ظروف الحياة وعداوة الخالديين له إلى مغادرة الموصل طلبًا للرزق ، ومن بين الأعمال التي جربها الوراقة ، فقد كان ينسخ الدواوين لنفسه ولغيره بالأجرة ، ولعل مُراد الخالدي بقوله على لسان أبي تمام : «فاشتغل بترهات القصاص» ، وقوله :

وعاش يظن نشر الإفك وعظًا … وينصب مُحْرِمًا شرَّ الشباك

ماسبقت الاشارة اليه من اتهام السري للخالديين بالسرقة من شعره وشعر

غيره ، ومانصَّ عليه الثعالبي في ترجمته للسري من أنه كان يدس في شعر كشاجم ، عند نسخهِ ديوانه ، «أحسن شعر الخالديين ليزيد في حجم ماينسخه ، وينفق سوقه ، ويغلى سِعْره ، ويشنع بذلك على الخالديين ، ويغض منهما ، ويظهر مِصداق قوله فِي سرقتهما»(٧٧) ، واذا كان هذا الذي ذكره الثعالبي صحيحًا فإن عمل السري يُعدُّ من الترهات ومن نشر الإفك . وقد ألمح أبو تمام إلى حرفة الوراقة التي كان السري يمتهنها عندما قال : «بل أين أشعار الكراس من قولي : مافي وقوفك ساعة من باس» .

وقد ذكر الخالدي على لسان ابن نصر أن الواعظ الموصلي عندما أشاع ماأشاعه من إفك في كل من حمص ودمشق لم تُتلق إشاعته بالقبول بل قوبلت بالرفض والإنكار «وكان قادة حمص ، وسادة دمشق تروعه حتى كُوشِف وَقُوشِف ، ورُجع به القهقري ، ودفع في صدره إلى ورا . . . ولم تزل تضطره كثرةُ التوبيخ ، وقلة الناصر والصريخ إلى أن شهد على نفسه منذ ليالي ، بالبراءة من أناشيده الخوالي والتوالي ، وأذعن بالاقرار ، بما دافعت عنه يد الانكار»(٧٨) ويواصل ابن نصر كلامه مخاطبا أبا تمام : «وأزيدك فيها أفيدك إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا ، وكأنك به عنك قد انكفا»(٧٩) .

والسَّرى الرفاء في دعواه على الخالديين بسرقة شعره لم ينجح في إقناع منٍ يخاطبهم بصدق دعواه ، بل كانت تلك الدعوى تقابل احيانا بالإهمال ، وأحيانا بالرفض والمجابهة ، وإذا استثنينا ماقاله صاحب الفهرست عن الخالديين من أنهما «اذا استحسنا شيئا غصباه صاحبه حيًّا كان او ميتاً ؛ لا عجزاً منهما عن قول الشعر ولكن كذا كانت طباعهما»(٨٠) فإن معظم من ترجم لهما وللسري ، أو تحدث عن خصومتهما معه يُضَعِّف دعواه عليهما ، ويفضلهما عليه . وممن تحدث عن ذلك أبو اسحاق الصابيء وذلك في رسالة بعث بها إلى الخالديين ينفي فيها أن يكون قد تأثر بدعوى السري الرفاء عليهما . يقول الصابيء مخاطباً الخالديين : « فكيف ظننتما بي مساعدة سَري الشاعر على عداوتكما ، والرضا بطعنه عليكما . . . نعم - أيدكما الله - تأدَّى إليَّ عن سَري كلامه فيكما ، وطعنه عليكما ، وأنا إذْ ذاك لا أجمع بين اسمه وشخصه ، فكنتَ أتلقى الحكاية عنه بالرد ، وألقمُ راويها الحجرَ ، وأعتدهما جميعا من ضرائر الحسناء . ثم سئلت استماع شعر مدحني به فلم أجب إلى ذلك إلا بعد أن شرطت أن لا يقرع سمعي منه ذكر لكما بسوء ، ولا إشارة فيكما إلى غمز ، فبذل من نفسه ذلك وتجاوزه إلى طلب

الصلح ، وجنح الى السلم ، ونجع بطاعتي في الإمساك عن كل سالف ، والإغماض عن كل ماض ، وامتثال أمري في الانتقال عن عداوتكما إلى مودتكما ، والانصراف عن مخالفتكما إلى موافقتكما . ثم حضر فقال مثل الرسالة ، وأحضرني قطعة من شعره فيها أشعار لكما ، فأخرجت ماعندي من نُسخها ، وجعلت أناظره ويناظرني ، وأردّ عليه ويدَّعِي عندي ، فلما طال ذلك عَرَّفْتُه أنه نقض الشرط بيننا ، وفسخ الأصل الذي عليه اجتمعنا ، فعاد إلى الإمساك ، ووقف على انتظار الاجتماع . . وأحضرني عدة قصائد الى الوزير - أطال الله بقاءه - قد كان رفع نُسَخًا لها إلى جماعة من حاشيته - أيده الله - ليوصلوها ، فتخوفت أن تصل من جهة غيري ، ويُعادَ عليه من هذا الخوض مايُتحاملُ فيه عليكما ، ويخالفُ إيثاري فيكما ، فعرضت بعض القصائد ، وذكر له بعض الحاضرين مابينه وبينكما من هذه المشاجرة فقال - أدام الله عزه - بهذا اللفظ : قد كثر في الشعراء من يسمو إلى منازعتهما ، ويتمرس بمجاذبتهما »(٨١) .

ففي هذا الجزء الذي أوردناه من رسالة الصابيء نجد أن دعوى السري لم تلق قبولاً من أبي إسحاق الصابيء ، بل إنه قد رفضها وناقش السري فيها ، كما أنها لم تلق قبولا من الوزير المهلبي ، كما أشار إلى ذلك الصابيء في آخر الرسالة . وقد نجح الصابيء - كما تشير الرسالة - في إقناع السري بعدم التعرض للخالديين بأى غمز في الشعر الذي ينشده امامه ، وأبدى السري استعداده لمصالحة الخالديين ، وتناسي ما كان بينه وبينهما من خصومة . إن هذا الذي ذكره الصابيء عن السري يشبه من بعض الجوانب ما أوردناه قبل ذلك من كلام الخالدي عن الواعظ الموصلي وعن قرب تراجعه عن ادعاء شعر أبي تمام . وبدلا من أن تتحسن العلاقة بين السري الرفاء وبين الخالديين نتيجة لمساعي الصابيء نجد أن هذه العلاقة قد ساءت لدرجة كبيرة عندما قَدِمَ الخالديان إلى بغداد ، فقد أخذ الخالديان في ثلب السري الرفاء عند الوزير المهلبي ، وعند كبار القوم ببغداد فكانت النتيجة أن حُرِمَ السري من الهبات التي كان يحصل عليها ، فاشتد فقره ، وركبه الدين ، ولذا لم يستطع ان يلتزم بما وعد به أبا اسحاق الصابيء من تناسي ماشجر بينه وبين الخالديين ، ناهيك عن الانتقال عن عداوتهما إلى مودتهما . لقد استمر السري يهجو الخالديين ، ويتهمهما بسرقة شعره وشعر غيره إلى أن وافاه

أجله ببغداد[٨٢] . وبسبب تراجع السري عما وعد به أبا إسحاق الصابيء نجد الخالدي في الظلامة يجعل أبا تمام يتشكك في صحة قول ابن نصر عن الواعظ الموصلي : «إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا ، وكأنك به عنك قد انكفا»[٨٣] .

لقد تساءل أبو تمام : « متى إنجاز هذا الوعد ؟ والخلف منوط بخلق هذا الوغد ، فإنه يقول ويحول ، وأنت تعرف ما تلي « فردوه إلى الله والرسول » .[٨٤] .

لقد وصف أبو تمام الواعظ الموصلي بصفات يرغب الخالدي فى أن يصف بها السري الرفاء . لقد وصفه بالوغد ، وبإخلاف الوعد ، وبأنه يقول ويحول . ولم تقف رغبة الخالدي في شفاء نفسه من السري الرفاء ( الواعظ الموصلي ) عند حَدِّ القذف بهذه العبارات بل إننا نجده يَحْرِمهُ كُلّية من الكلام والدفاع عن نفسه ، فهو لم يسمح له في الظلامة بأن ينطق ببنت شفة . كما أننا نجده يجعل ابن نصر يسارع الى الموافقة على موت الواعظ الموصلي وذلك عندما أنشأ أبو تمام القصيدة التي مدح بها « السيد الرئيس » على أمل أن تكون الجائزة عليها صدورَ أمر ذلك الرئيس بإخراج الواعظ الموصلي إلى مجلس الحكم ، وأن يوكل به من أجلاد الساهرة من يسيره معه إلى الدار الآخرة . لقد سارع ابن نصر إلى ضمان هذا الذي أمَّله أبو تمام من ذلك الرئيس[٨٥] . وابن نصر بهذا يكون قد ضمن لأبي تمام موت الواعظ الموصلي ، كما سبق أن ذكرنا . ولولا رغبة الخالدي العارمة في موت السَّري الرفاء لما وجدناه يجعل ابن نصر يسارع إلى إعطاء الضمان لأبي تمام قبل أن يأخذ رأي ذلك الرئيس الجليل في أمر له صلة بالحياة والموت .
يبدو من كل هذا الذي ذكرناه أن ابن نصر هو الخالدي نفسه ، وأن الواعظ الموصلي هو السَّري الرفاء .

هذه هي الظلامة كما بدت لنا في جانبيها : جانب الرؤيا وجانب الواقع ، وجانب الرؤيا فيها أكثر إشراقاً وفناً من جانب الواقع . وقد بدا لنا الخالدي في الظلامة رائدا سبق بفنه الأديبين ابن شهيد الأندلسي وأبا العلاء المعري ، فقد أَلَّفَ ابن شهيد رسالة التوابع والزوابع في حدود سنة ٤١٥هـ[٨٦] وأَلَّفَ أبو العلاء المعري رسالة الغفران في حدود سنة ٤٢٤هـ[٨٧] .

أما الخالدي فقد سبق أن رجحنا أنه أَلَّفَ الظلامة في الثلث الأخير من القرن الرابع الهجري ، فهو - كما نرى - سابق لهما في تصوير أحداث وقعت في عالم آخر غير عالمنا الدنيوي . والخالدي متأثر بقصة الإسراء والمعراج ، ومظاهر هذا التأثر كثيرة من بينها ما نجده في مطلع الظلامة حيث يقول الراوي : « إني مخبركم عن سُرَى سريتها ومنام رأيته . . طال به الليل »[٨٨] فالاتيان بلفظ السُّرَى ، وإن كنا قد قلنا في موطن سابق إنه ربما كان يشير إلى اسم السري الرفاء ، فإنه ، وقد جاء مقرونا بكلمة الليلٍ ، يومىء إلى قول الله تعالى في سورة الإسراء « سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى »[٨٩] ، كما أن قول أبي تمام في الظلامة « كنت بحضرة القدس »[٩٠] يومىء إلى قصة الإسراء والمعراج ، فالرسول ﷺ قد أُسْرِيَ به إلى بيت المقدس ومنها عرج به إلى السماء . وقول الراوي في الظلامة « رأيت فيما يراه الحالم الرائي »[٩١] . ربما كان إشارة إلى ما ورد في قصة الإسراء ، فقد روى البخاري في صحيحه أنه « ليلة أسري برسول الله ﷺ من مسجد الكعبة انه جاءه ثلاثة نفر قبل أن يوحى إليه وهو نائم في المسجد الحرام فقال أولهم : أَيُّهم هو ؟ فقال أوسطهم : هو خيرهم ، فقال آخرهم : خذوا خيرهم ، فكانت تلك الليلة فلم يَرَهُم ، حتى أتوه ليلة أخرى فيما يرى قلبه وتنام عينه ، ولا ينام قلبه . . . »[٩٢] .

والنقد الأدبي الموجود في الظلامة قليل وبسيط ، فهو يتضمن أولا اتهام أبي تمام بالسرقة من شعر الواعظ الموصلي ، ثم تنعكس القضية فيصبح الواعظ الموصلي هو السارق وأبو تمام هو المسروق منه . واختيار الخالدي أبا تمام ليكون الرجل الذي تُوَجَّهُ إليه تهمة السرقة اختيار له ما يبرره ، وذلك أن أبا تمام قد اتُّهِمَ من قِبَلِ كثير من النقاد بأنه كان يسرق من غيره ، ومن بين الذين اتهموه بذلك عبدالله بن المعتز وذلك في رسالة تحدث فيها عن محاسن أبي تمام ومساوئه ، ولم تصل إلينا تلك الرسالة كاملة وإنما وصل إلينا منها الجزء الخاصِ بالمساوىء ، وفي ذلك الجزء يقول ابن المعتز : « ولما نظرت في الكتاب الذي أَلَّفَهُ ( أبو تمام ) في اختيار الأشعار ، وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء ، وإنما سرق بعض ذلك فطوى ذِكْرَهُ ، وجعل بعضه عُدَّةً يرجع إليها في وقت حاجته ، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ، ويقنعوا باختياره لهم

فتغبى عليهم سرقاته »[٩٣ع] . وهذا الذي قاله ابن المعتز عن عمل أبي تمام في اختيار الأشعار فيه كثير من المبالغة وربما التجني ، فقد أثنى عدد من العلماء على حسن اختيار أبي تمام وجودة صنعه[٩٤] .

وسرقات أبي تمام من الشعراء معروفة مشهورة ، وقد تحدث عنها عدد من النقاد غير ابن المعتز ، من بينهم : علي بن المنجم ، وابن أبي طاهر طيفور ، وأبو الضياء بشر بن يحيى النصيبي ، والآمدي[٩٥] . والأمر الطريف في الظلامة أن الخالدي قد جعل أبا تمام يعترف بأنه كان يسرق من غيره ، وقد ورد ذلك الاعتراف في أكثر من موطن ، فعندما كان أبو تمام يعاتب ابن نصر وبقية الأدباء على تضييعهم لحقه ، مع أنه صاحب الفضل الأكبر عليهم ، رأيناه يقول لهم : « ألست أوَّلَ من شرع لكم البديع . . وعلمكم شَنَّ الغارات »[٩٦] . فأبو تمام لم يكتف بشن الغارة على الشعراء وإنما نصب من نفسه معلما لهم كيف يسرقون . وفي موطن آخر من الظلامة نجد الخالدي يجعل أبا تمام يعترف بأنه كان يسرق من غيره ، في الوقت الذي كان يحاول فيه نفي التهمة عن نفسه ، فعندما أخبر المأمون أبا تمام بعتبه عليه بسبب سرقته من الواعظ الموصلي سارع أبو تمام إلى نفي أن يكون قد سرق منه شيئا وهنا طالبه المأمون أن يأتي بدليل قاطع يثبت براءته ، وطلب منه أن يستنصر قومه ويستعين بهم ، فقال أبو تمام : « قد بدت بيني وبين قومي جراح فأتيتهم شاكي السلاح . . .

وكنت إذا قومي غزوني غزوتهم
فهل أنا في ذا آل همدان ظالم »[٩٧]

فأبو تمام يشير إلى أن الشعراء كانوا يسرقون منه ، وأنه هو أيضا كان يسرق منهم .

وقد وردت في الظلامة إشارة إلى السرقة الرديئة المتمثلة في سرقة الواعظ الموصلي من أبي تمام . يقول ابن نصر عن الواعظ : « وقيل أين يذهب بك ، وما هذه الشقشقة في مُحِبّك ، أفي مجلس هذا الشريف . . . تبهرج لباس الأيام ، وتبرج عوانس الغلام ، وتطوي من القوافي ما خلق ورثَّ ، وتوري فيها أنهكه العث »[٩٨] ويقول ابن نصر لأبي تمام : « إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا . . . لعلمه أنه قد أخلق منه ما جَدَّ ، وإلى متى ينتحل هذا اللكع المردد »[٩٩] . إن سرقة الواعظ سرقة رديئة ومكشوفة وهي لهذا معيبة .

أما السرقة الخفية التي تتضمن تطويرا للمعنى المسروق ، أو الطريقة التي عُرِضَ بها فإنها لا تُعد عيبا في رأي كثير من النقاد بل إن بعضهم يراها مزية .

والقضية النقدية الثانية التي اشتملت عليها الظلامة هي دعوى أبي تمام أنه أول من شرع للناس البديع ، لقد قال مخاطبا ابن نصر : « ألست أول من شرع لكم البديع ، وأنبع لكم عيون التقسيم ، والتصريع ، والترصيع ، وعلمكم شَنَّ الغارات على ما سَنَّ من عجائب الاستعارات ، وأراكم دون الناس غرائب أنواع الجناس . وكل شاعر بعدي ، وإن أغرب . . فلابد له من الاعتراف بأساليبي ، والاغتراف من ينابيع قليبي »[١٠٠] . ودعوى أبي تمام أنه أول من شرع للناس البديع دعوى غير ثابتة ، وقد فندها ابن المعتز في كتاب البديع ، فهو قد جمع في هذا الكتاب أمثلة كثيرة من القرآن الكريم ، واللغة ، وأحاديث الرسول ﷺ ، وكلام الصحابة ، والأعراب ، وغيرهم « من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشار ، ومسلما ، وأبا نواس ، ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم فعُرِفَ في زمانهم حتى سُمّيَ بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه . ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض ، وتلك عقبى الإفراط ، وثمرة الإسراف ، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة ، وربما قُرِنت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع ، وكان يُسْتَحْسَن ذلك منهم إذا أتى نادرا ، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل . وقد كان بعض العلماء يشبه الطائي في البديع بصالح بن عبدالقدوس في الأمثال ويقول : لو أن صالحا نشر أمثاله في شعره ، وجعل بينها فصولا من كلامه لسبق أهل زمانه ، وغلب على مَدِّ ميدانه ، وهذا أعدل كلام سمعته في هذا المعنى »[١٠١] .

كان هدف ابن المعتز إذن أن يقول للمحدثين وعلى رأسهم أبو تمام إنكم لم تخترعوا هذه المحسنات ، بل إنها موجودة لدى السابقين ، والشيء الذي فعلتموه إنما هو الإكثار منها ، والإكثار من الشيء دليل على أنه لم يأت طبعا . ولا شك لدينا أن أبا تمام لن يكون راضيا عن ابن المعتز ، فهو قد قسا عليه في قضية السرقة ـ كما رأينا ـ وهو هنا يسلبه فضل الريادة في موضوع البديع ، ولهذا رأينا الخالدي ، رغبة منه في إرضاء أبي تمام وشفاء نفسه من ابن المعتز ، يجعل

الواعظ الموصلي يبدي اهتماما بشعر ابن المعتز بعد أن عزم على التخلي عما سرقه من شعر أبي تمام ، كأن الخالدي بهذا يقول لأبي تمام : إن الواعظ الموصلي سيتخلى عن شعرك ، وإنه آخذ في السرقة من شعر ابن المعتز ، ذلك الذي قسا عليك وحاول تجريدك من كثير مما تفخر به ، « إن هذا الرجل من الانحراف عن شعرك على شفا ، وكأنك به عنك قد انكفا . . . وقد كان طالبني منذ أيام بإعارة شعر ابن المعتز ، مطالبة مضطر إليه ملتز ، وقد استَرَحتَ من شره وضيره ، والسعيد من كُفيَ بغيره »[١٠٢] .

إن عمل الخالدي هنا هو نوع من رد الجميل لأبي تمام ـ كما مر بنا ـ قد فضَّلَ الراوي ابن نصر ( الخالدي ) على بقية شعراء عصره « ألست ابن نَصْر شاعر العصر ؟ »[١٠٣] ، وشهادة مِنْ هذا الشاعر العظيم هي أقصى ما يطمح إليه الخالدي لتعزيز موقفه أمام اتهامات السري الرفاء .



# الهوامش

١ ـ شهاب الدين أحمد بن محمد الخفاجي، ريحانة الألبّا وزهرة الحياة الدنيا، تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو، ط ـ ١ ( القاهرة : عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٨٦هـ/١٩٦٧) ، جـ ٢، ص ٤١١ .
٢ ـ نُشرت الرسالة الحاتمية ضمن كتاب : الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي ، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي ، ط ـ ٢ ( القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٩ ) ، ص ص ٢٧١ ـ ٢٩٠ .
ونُشرت الرسالة الموضحة بتحقيق الدكتور محمد يوسف نجم ، ( بيروت ، دار صادر ودار بيروت ، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥ ).
٣ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبّا ، جـ ٢ ، ص ص ٢١ ـ ٤٢٧ .
٤ ـ المصدر نفسه ، جـ ٢ ص ٤٢٨ ، والظلامة تشغل الصفحات ٤٢٨ ـ ٤٣٩ .
٥ ـ عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، ط ـ ٥ ، ( بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٨٥ ) جـ ٢ ، ص ص ٥٣٩ ـ ٥٣٠ ، محمد بن شاكر الكتبي ، فوات الوفيات ، تحقيق د . إحسان عباس ، ( بيروت ، دار الثقافة ١٩٧٤) جـ ٢ ، ص ص ٥٢ ، ٥٧ ، جـ ٤ ، ص ٥٢ ، فؤاد سزكين ، تاريخ التراث العربي ، ترجمة عرفة مصطفى ، المجلد الثاني ( الرياض ، إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣) جـ ٤ ، ص ص ٣٣٤ ـ ٢٣٥ .
٦ ـ انظر عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، جـ ٢ ، ص ص ٥٣٩ ـ ٥٤٠ . سامي الدهان ( محقق ) ، ديوان الخالديين ، ( بيروت ، دار صادر ، ١٤١٢هـ/١٩٩٢ ) مقدمة المحقق ص ٩ ، وص ٢٠٢ .
٧ ـ محمد بن إسحاق النديم ، كتاب الفهرست ، تحقيق رضا ـ تجدد ، ( طهران ، ٩٧١ ) ص ١٩٥ . سامي الدهان ، ديوان الخالديين ، ص ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥ . صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي ، كتاب الوافي بالوفيات ، جـ ١٥ ، تحقيق بيرند راتكه ( فيسبادن ، فرانز شتاينر ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩) ص ص ٢٦٣ ـ ٢٦٤ .
٨ ـ أبو بكر محمد وأبو عثمان سعيد ابنا هاشم الخالديين ، كتاب الأشباه والنظائر ، تحقيق د . محمد يوسف ( القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٥ ) ، جـ ٢ ، ص ٤٣٥ .
٩ ـ المصدر نفسه ، جـ ، ص ٣٢ .
١٠ ـ النديم ، الفهرست ، ص ١٩٥ .
١١ ـ أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان المعري ، رسالة الغفران ، تحقيق د . عائشة عبدالرحمن ، بنت الشاطىء ، ( القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ) ص ٤٢٤ .
١٢ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبّا ، جـ ٢ ، ص ٥٣٤ .
١٣ ـ انظر في ذلك : أبو منصور عبدالملك بن محمد الثعالبي ، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، تحقيق ، محمد محيي الدين عبدالحميد ، ( القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٣٧٥هـ ـ ١٣٧٧هـ) جـ ٣ ، ص ١٣٦ . أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، ( بيروت ، دار الكتاب العربي ، بلا تاريخ ) جـ ٢ ، ص ص ٢٤٦ ـ ٢٤٧ . وقد ذكر الدكتور عمر فروخ أن الشريف الرضي « قال الشعر وعمره خمس عشرة سنة » فعلى هذا يكون الشريف الرضي عند وفاة الخالدي الأكبر ، وفقا للرواية التي تقول إنه توفي في سنة ٣٧٠ ، لم يبدأ في قول الشعر بعد . انظر : عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، جـ ٣ ، ص ٥٩ .

١٤ ـ شمس الدين احمد بن محمد بن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ، ( بيروت ، دار الثقافة ١٩٦٨ ـ ١٩٧٢ ) جـ٥ ، ص ص ٣٥٩ ـ ٣٦٩ . الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، جـ١٣ ، ص٢٧٦ . شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي ٥ : عصر الدول والإمارات ، ( القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠ ) ص ص ٣٧٥ ـ ٣٧٦ . عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، جـ٣ ، ص٩٨ .
١٥ ـ محمود جبر الربداوي ، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام ، ( بيروت ، دار الفكر ، ١٩٦٧ ) ص ٢٩٣ .
١٦ ـ المرجع نفسه ، ص٢٩٣ .
١٧ ـ إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ط٢ ، ( بيروت ، دار الثقافة ، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨) ص١٨٥ . الهامش رقم ١ .
١٨ ـ وردت الإشارة في البيت الآتي :

ففـز بنحـل العـلا وقـل كَـرَم المُلْـ ... ـك مقـال البـديـع في لَسَنـه

انظر : الخفاجي ، ريحانة الألبَّا ، ج٢ ، ص٤٣٨ .
١٩ ـ الثعالبي ، يتيمة الدهر ، جـ٤ ، ص ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨ . عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، جـ٢ ، ص ص ٥٩٥ ـ ٥٩٦ .
٢٠ ـ ومما يؤيد إمكانية إطلاع الخالدي على مقامات البديع أن هذا الأخير قد بدأ في كتابة مقاماته في وقت مبكر ، وذلك في عام ٣٧٥ . انظر : عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، جـ٢ ، ٥٩٧ .
٢١ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبَّا ، جـ٢ ، ص٤٢٨ .
٢٢ ـ المصدر نفسه ، وكذا الصفحة .
٢٣ ـ المصدر نفسه ، ص٤٢٨ .
٢٤ ـ المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .
٢٥ ـ المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .
٢٦ ـ المصدر نفسه ، ص٤٢٩ .
٢٧ ـ المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .
٢٨ ـ المصدر نفسه ، ص٤٣٨ .
٢٩ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٤ ـ ٤٣٧ .
٣٠ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٥ ـ ٤٣٧ .
٣١ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٧ ـ ٤٣٨ .
٣٢ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٢٩ ـ ٤٣٠ .
٣٣ ـ ورد في القاموس المحيط أن « حظيرة القدس » هي الجنة . انظر مادة : حظر .
٣٤ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبَّا ، جـ٢ ، ص ص ٤٢٩ ـ ٤٣٠ .
٣٥ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٦ ـ ٤٣٨ .
٣٦ ـ أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، ( القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٤ ) جـ١ ، ص ص٣٥٦ ، ٣٦٢ ـ ٣٤٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧١ ، ٣٧٤ ـ ٣٨٢ ، ٣٨٤ ، ٣٩١ ـ ٣٩٦ ، ٤٠٠ . جـ٢ ، ص ص ٢١٨ ، ٣٠١ ، ٣٠٦ ، ٣٠٨ ، ١٣١٣ . وانظر : نجيب محمد البهبيتي ، أبو تمام الطائي ، حياته وشعره ( الدار البيضاء ، مطبعة النجاح الجديدة ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢) ص ص ١٤٧ ـ ١٤٩ .
٣٧ ـ محمد بن يحيى الصولي ، أخبار أبي تمام ، تحقيق ، خليل محمود عساكر ، ومحمد عبده عزام ، ونظير الإسلام الهندي ( بيروت ، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بلا تاريخ ) ص ص ١٤٦ ، ١٤٧ ـ ١٤٨ ، ١٥٤ .
٣٨ ـ المصدر السابق ، ص ص ١٤١ ـ ١٤٢ .
٣٩ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبَّا ، جـ٢ ، ص ص ٤٢٩ ـ ٤٣٠ .
٤٠ ـ المصدر نفسه ، ص ٤٣٠ ـ ٤٣١ .
٤١ ـ المصدر نفسه ، ص ٤٣١ .
٤٢ ـ انظر : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، جـ٢ ، ص ص ١٥ ـ ١٧ .
٤٣ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبَّا ، جـ٢ ، ص ص ٤٣١ ـ ٤٣٢ .

٤٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٤٣٢ .
٤٥ ـ المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .
٤٦ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٢٦ ، ٤٣٠ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ـ ٤٣٦ .
٤٧ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٦ ـ ٤٣٧ .
٤٨ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٢٩ ـ ٤٣١ ، ٤٣٧ .
٤٩ ـ المصدر نفسه ، ص ٤٣٠ .
٥٠ ـ المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .
٥١ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٠ ـ ٤٣١ .
٥٢ ـ المصدر نفسه ، ص ٤٣١ .
٥٣ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٦ ـ ٤٣٨ .
٥٤ ـ انظر : الثعالبي ، يتيمة الدهر ، جـ٢ ، ص ص ١١٧ ـ ١١٩ ، ٣٩٧ . الخالديان ، كتاب الأشباه والنظائر ، جـ١ ، مقدمة المحقق ، ص ص ، أ ـ ج .
٥٥ ـ الثعالبي ، يتيمة الدهر ، جـ٢ ، ص ص ١١٨ ـ ١١٩ ، ١٤٢ ، ١٤٤ ـ ١٤٦ ، ١٨٤ . الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، جـ٩ ، ص ١٩٤ . السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، تحقيق ودراسة ، حبيب حسين الحسني ( بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٨١ ) جـ١ ، ص ص ٣٢٠ ، ٤١٠ ، جـ٢ ، ص ص ١٩٥ ، ١٩٧ ، ٢٠٠ ، ٤٩٥ ، ٦٨٢ .
٥٦ ـ الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، جـ٩ ، ص١٩٤ . الثعالبي ، يتيمة الدهر ، جـ٢ ، ص ص ١١٨ ـ ١١٩ ، ١٤٥ ـ ١٤٧ . الخالديان ، كتاب الأشباه والنظائر ، جـ١ ، مقدمة المحقق ، ص ص ، ج ـ ك .
٥٧ ـ السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، جـ٢ ، ص ٥٥٢ .
٥٨ ـ المصدر نفسه ، ص ١٩٧ .
٥٩ ـ الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، جـ٩ ، ص١٩٤ .
٦٠ ـ السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، جـ٢ ، ص١٧١ .
٦١ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبّا ، جـ٢ ، ص٤٢٨ .
٦٢ ـ المصدر نفسه ، ص٤٣٨ .
٦٣ ـ المصدر نفسه ، ص٤٣١ .
٦٤ ـ السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، جـ ٢ ، ص٢٠٠ . وانظر أيضا : الثعالبي ، يتيمة الدهر ، جـ٢ ، ص ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .
٦٥ ـ السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، جـ١ ، ص ص ٣٤٤ ، ٣٤٦ .
٦٦ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٣٢٠ ـ ٣٢٣ .
٦٧ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤١٠ ـ ٤١٥ .
٦٨ ـ المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص ص ٤٩٥ ـ ٤٩٧ .
٦٩ ـ أبو تمام ، ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ، جـ٤ ، ص٣٠٨ .
٧٠ ـ السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، جـ١ ، ص ص ٣٨٧ ، ٣٩١ .
٧١ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبّا ، جـ٢ ، ص٤٣١ .
٧٢ ـ انظر لسان العرب لابن منظور ، مادة « فرض » .
٧٣ ـ محمد علي التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، ( بيروت ، دار صادر ، بلا تاريخ ) جـ١ ، ص ص ٣٩٦ ـ ٣٩٧ . وانظر النديم ، كتاب الفهرست ، ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠ .
٧٤ ـ النديم ، كتاب الفهرست ، ص٢١٨ .
٧٥ ـ السري الرفاء ، ديوان السري الرفاء ، جـ٢ ، ص٢٦٨ .
٧٦ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبّا ، جـ٢ ، ص٤٣١ .
٧٧ ـ الثعالبي ، يتيمة الدهر ، جـ٢ ، ص١١٨ .
٧٨ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبّا ، جـ٢ ، ص٤٣٦ .
٧٩ ـ المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .
٨٠ ـ النديم ، كتاب الفهرست ، ص١٩٥ .

٨١ ـ الخالديان ، كتاب الأشباه والنظائر ، جـ١ ، مقدمة المحقق ، ص ص ، هـ ـ و .
٨٢ ـ الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، جـ٩ ، ص١٩٤ .
٨٣ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبّا ، جـ٢ ، ص٤٣٦ .
٨٤ ـ المصدر نفسه ، ص٤٣٧ .
٨٥ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٧ ـ ٤٣٧ .
٨٦ ـ انظر : احمد هيكل ، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ، ط ـ٧ ، ( القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ) ص ص ٣٨٢ ـ ٣٨٣ . الشاذلي بو يحيى ، ابن شهيد الأندلسي ، ( تونس ، مؤسسة عبدالكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع ، ١٩٩٣ ) ص ص ٢٠٥ ، ٢٠٧ .
٨٧ ـ هيكل ، الأدب الأندلسي ، ص٣٨٤ . بو يحيى ، ابن شهيد ، ص ص ٢٠٥ ـ ٢٠٧ .
٨٨ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبّا ، جـ٢ ، ص٤٢٨ .
٨٩ ـ سورة الإسراء ، الآية ١ .
٩٠ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبّا ، جـ٢ ، ص٤٢٩ .
٩١ ـ إسماعيل الأنصاري ، الإسراء والمعراج من تفسير ابن كثير ، ( الرياض ، مكتبة الرياض الحديثة ، بلا تاريخ ) ص ص ١٦ ـ ١٧ ، ١٩ ، ٣٩ ، ٤٠ ـ ٤١ ، ٤٥ .
٩٢ ـ محمد بن اسماعيل البخاري ، صحيح البخاري ( استانبول ، المكتبة الإسلامية ، ١٩٧٩ ) ، جـ٨ ، ص ٢٠٣ .
٩٣ ـ وصل إلينا الجزء الخاص بالمساوىء ضمن كتاب الموشح للمرزباني . انظر : محمد بن عمران المرزباني ، الموشح ، تحقيق علي محمد البجاوي ، ( القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ ) ص ص ٤٧٠ ، ٤٧٨ .
٩٤ ـ انظر مثلا : ضياء الدين بن الأثير ، الاستدراك ، تحقيق ، حفني محمد شرف ، ( القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨ ) ص ص ٢١ ـ ٢٢ . إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص٧٢ .
٩٥ ـ انظر : محمود الربداوي ، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام ، ص ص ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٢ ، ٢١٤ .
٩٦ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبّا ، جـ٢ ، ص٤٢٩ .
٩٧ ـ المصدر نفسه ، ص٤٣٢ .
٩٨ ـ المصدر نفسه ، ص٤٣٦ .
٩٩ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٤٣٦ ـ ٤٣٧ .
١٠٠ ـ المصدر نفسه ، ص٤٢٩ .
١٠١ ـ عبدالله بن المعتز ، كتاب البديع ، تحقيق ، أغناطيوس كراتشقوفسكي ، ( بغداد ، مكتبة المثنى ، ١٩٦٧ ) ص ص ١ ـ ٢ .
١٠٢ ـ الخفاجي ، ريحانة الألبّا ، جـ٢ ، ص ص ٤٣٦ ـ ٤٣٧ .
١٠٣ ـ المصدر نفسه ، ص٤٢٨ .

# سداسية الأيام الستة
## الجنس الأدبي؟

حسنى محمود

« تعد أشكال الجنس الأدبى من أهم الأنظمة الإشارية التى تقوم بتوصيل العمل الأدبى .

ألستر فاولر

عن النقد والحرية : ١٤٦

« لا تخطر فكرة للفنان ، مهما كانت عظمته »
« وليس لها وجود فى قشرة الصخر »
« فكل ما تستطيعه اليد التى تخدم العقل »
« هو أن تفك سحر الرخام »

مايكل أنجلو

عن الرواية العربية ، واقع وآفاق : ٢٩٧ »

(١)

يتفق جميع الدارسين على فرادة السداسية وتميزها بين الكتابات القصصية المعاصرة . ولم يكن هذا التقدير ـ فى حقيقته ـ بسبب التعاطف السياسى مع موضوعها المتصل بقضية تمس أعماق النفس العربية ، أو لأنها صادرة فى فلسطين المحتلة وفى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ فحسب ،وإنما لأنها ـ فى الأساس ـ نموذج فنى متطور فى بنائيته القصصية الجديدة ، وفى أصالته النابعة من روح التراث ، ومن ضرورات الموضوع وضرورات التوازن بين الحداثة وبين الوصول إلى الجماهير ، وهى فى ذلك تمثل قفزة نوعية فى سبيل تحقيق الطموح الهادف إلى تأسيس كتابة جديدة فى الأدب العربى ، على العموم . وعلى الرغم من هذا الإجماع على مكانة السداسية ، فقد اختلفت الآراء النقدية ، وذهب أصحابها النقاد فى النظر إلى جنسها الأدبى وشكلها الفنى مذاهب شتى متداخلة ومتغايرة إلى حد التعارض والتناقض : رآها بعضهم رواية ، وعدها آخرون مجموعة قصصية ، أو مجموعة قصصية تحاول تشكيل رواية أو شبه رواية من نوع جديد ، ومن بينهم من نفى عنها صفة الروائية تماماً ، وقال فريق آخر إنها عبارة عن مجموعة لوحات قصصية ، فى حين اعتبرها أحدهم مزيجاً من « القصة والرواية والحكاية والريبورتاج القصصى ، بأصالة فنية وقدرة خارقة على الوصول إلى القارىء وإنارة وعيه ، وإمتاع حاسته الفنية معاً »[١] ، وأوغل

بعضهم إلى أبعد من ذلك ، إذ يبدو أنهم قرأوها بمعايير القص التقليدية ودون استيعاب لمعاييره المتطورة ، فوصفوها مع بقية أعمال إميل حبيبى القصصية / الروائية بأنها « لا تنطبق عليها لا المواصفات الكلاسيكية ولا المواصفات الحديثة للرواية الغربية . . . إذن فهى ـ يقولون ـ تظل خارج عملية الإبداع الروائى ، وشكلاً هجيناً لا يتماثل مع أشكالها المعهودة »[٢] . واعتبرها آخرون رواية ذات حدث مركزى واحد تلتقى خيوطه فى اللوحة الأخيرة ، وأنها تستفيد من فن الحكاية العربية .

ويبدو بعض الدارسين الذين اطلعت على آرائهم فى الموضوع فى حيرة من أمرهم ، وارتباك فى مواقفهم أمام هذا العمل القصصى / الظاهرة . وهو ـ حقاً ـ عمل ليس عادياً ، يعطيك من أية زاوية نظرت إليه ، أو من أى بهو من أبهائه دخلت ، خصائص معينة أغدقها عليه صاحبه فى تكامل فنى حى ، تقود الناظر أو الداخل إلى الحكم على أساس هذه الخصائص التى لحظها من زاويته ، أو رآها فى بهوه . وقد تتعدد زوايا النظر أو الإبهاء لدى الدارس الواحد فيحاول لذلك أن يصدر فى حكمه على تشعيبات وتفريعات يغطى بها المنظر الفنى ( الموشورى ) الذى تنفسح له آفاق هذا العمل القصير ، وتمتد وتتشعب وتتداخل لتبعث الحيرة فى شأنه : فعادل أبوشنب يعتبر السداسية قصصاً ، إذ يقول : « إن أشكال القصص الست قد ولدت من قلب مضامينها ذات النكهة الفريدة فى الأدب العربى الحديث والمعاصر . . »[٣] . وعزالدين إسماعيل يراها عملاً قصصياً « قد تسميه قصة أو مجموعة من لوحات قصصية ، ولكنه ليس بحال من الأحوال رواية ، وإن حمل غلاف هذا العمل هذا العنوان الجانبى : رواية من الأرض المحتلة . والواقع أن تكنيك هذا العمل القصصى هو ما يخلق أمامنا صعوبة تصنيفه . وليس من السهل تجاوز هذه القضية الشكلية إلى مضمون العمل نفسه ، لأن الشكل هنا يمثل قيمة أساسية فى رؤية المضمون ، وفى التقدير النهائى للعمل بوصفه كلاً »[٤] . ويعتبرها بديع بغدادى مغامرة « يحافظ فيها ( صاحبها ) على كثير من قواعد الفن القصصى . وصحيح أن قصصه أقرب إلى اللوحات ، ولكنها ظاهرة مألوفة فى القصة

القصيرة »[٥] . أما خليل إبراهيم ، فيراها مجموعة قصصية ، نستطيع « بمعزل عن الرؤية البانورامية للمجموعة كاملة ، أن نعد كل لوحة منها قصة متكاملة الجوانب ، بارزة المعالم والملامح » . وفى الوقت الذى يرى فيه « أن العمل الروائى المتكامل تنسكب أجزاؤه فى ظل معاناة واحدة ، وعبر انهيار فكرى وفنى متواصل » . . ، فإنه يعود ليجارى حيرته أمام ( الموشور ) الفنى أو أنه ينظر من زاوية أخرى ، فيضيف « إن السداسية عبارة عن ست قصص قصيرة ينتظمها مضمون واحد ، وتدور أحداثها فى بيئة واحدة . وهى ـ فى المدى البعيد ـ تطمح أن يكون لها من الشكل شكل الرواية ، ومن القوة قوة العمل الروائى . وبعبارة أوجز نستطيع القول : إن السداسية أرخت لفترة المراوحة بين القصة القصيرة والرواية عند إميل حبيبى . . »[٦] . وكذلك يقول أحمد محمد عطية : « إن السداسية ليست أكثر من مجموعة قصص قصيرة تحاول تشكيل رواية من خلال تداعيات حدث خارجى هو يوم الخامس من ( يونيو ) ١٩٦٧ ، ولكنها ظلت واقفة عند حدود القصة القصيرة لا تتعداها بسبب اختلاف الشخصيات والأحداث فى كل قصة وانفصالها وافتقارها إلى التشابك والتضافر الذى تتميز به الرواية »[٧] . ويعتبرها إلياس خورى « ست لوحات متكاملة ( فى ) شبكة كبيرة من العلاقات الإنسانية ، تتمحور حول الأرض والنضال . . وتنطلق من واقع الاحتلال . . ( و ) لا يوجد حدث يوحد هذه اللوحات ، ولا يحاول المؤلف نسج حركة توحيد لها . فوحدتها تنبع من أمرين :

١ ـ من الواقع الذى تنبت فى أرضه ، فهى تنطلق كلها من الأرض الفلسطينية المحتلة ، والأحداث تدور كلها حول العلاقة مع الاحتلال .

٢ ـ تتشكل اللوحات على شكل حركات مختلفة تؤدى فى مجموعها إلى نشيد واحد ، فى مراحله المختلفة ، نشيد موحد للمقاومة فى أبسط أشكالها الشعبية ، وأشدها أثراً وفاعلية »[٨] .

ولكنه يعود بعد ذلك ليتحدث عن هذا العمل بصفته رواية ، فيتحدث تحت عنوان فرعى ( التدخل المقصود فى سياق الرواية ) ، ويرى فيها مستويين من التركيب الأسطورى للرواية . . ويعتبرها « نسيج وحدها فى الرواية العربية ،

وأنها العمل الروائي الوحيد الذي وصلنا من الأرض المحتلة »[٩] . وكذلك ، فإن أحمد عطية أبومطر يراها « لوحات مختلفة الشخصيات يربطها مضمون واحد فجره أثر خارجي . أخذت من القصة القصيرة والرواية معاً » ، ثم يعود فينظر إليها بناء على تفريق ( فرانك أوكونور ) الأيديولوجي بين القصة القصيرة وبين الرواية ، فيرى « كل لوحة من لوحات السداسية على أنها جزء أو فصل من رواية ، فكل لوحة رغم تركيزها على تداعيات حدث خارجي واحد في نفسية شخصية ؛ إلا أنها لا تعزل هذه الشخصية عن الجماعة . فكما رأينا لا تحقق كل شخصية من شخصيات اللوحات ذاتها ووجودها الحقيقي إلا من خلال توحدها مع الآخرين الذين يشكلون مادة حياتها ونموها . وربما يكون عنصر الزمن بالطريقة التي جاء بها في السداسية ، مع تنوع الشخصيات هو ما شدها إلى قالب القصة القصيرة ؛ حيث كان الكاتب يختار لكل شخصية الزاوية التي يتناولها منها ، إلا أن هذه الزوايا في مجموعها كانت تخدم هدفاً واحداً ، وهو تتبع إنسياب الحدث الخارجي وتداعياته في نفوس الشخصيات ، وهي في النهاية تتوحد رغم اختلاف زوايا النظر معاً في الحنين الأبدي والشوق الدائم إلى الوطن ـ الأم »[١٠] . وينظر صالح أبوأصبع إليها من زاويتين : « النظرة الأولى : على أنها عمل روائي ، نظراً لوجود المناخ الروائي الذي يسيطر على اللوحات القصصية الست ذات العنوان المشترك والذي تمثل بموقف عام ومتعدد ، فرض وجوده تعدد البطولات التي تقابلنا . والنظرة الثانية : اعتبارها عملاً قصصياً من ست لوحات قصصية مستقلة شكلاً ، ومرتبطة مضموناً بذلك الخيط النفسي الروائي الذي يربط الشخصيات وقصصها رغم انفصالها وعدم ترابطها ، لتجعل من هذه القصص بمجملها ، هي قصة شعب واحد . ويؤيد وجهة النظر هذه أن البناء القصصي في اللوحات الست يختلف من لوحة إلى أخرى . ثم حرص الكاتب على أن تكون لكل لوحة من قصصه نهاية »[١١] .

وأكثر الدارسين حيرة في النظر إلى السداسية هو محمد دكروب ، فبعد أن عدها مزيجاً من بعض ضروب الأدب ، كما سبق ، يعود فيراها « لوحات

قصصية تضيف بنائية جديدة إلى القصة العربية الحديثة »(١٢) . وكان قبل هذا وذاك قد اعتبرها « تضم ست أقاصيص يرتبط بعضها ببعض فتشكل شبه رواية من نوع جديد »(١٣) . ولكن خلدون الشمعة يقطع فى رأيه بروائية السداسية إذ يعتبرها « رواية تستفيد من الحكاية العربية إلى أبعد الحدود . ( وهى ) تلوح فى ضوء عملية التمييز التى يشير إليها الناقد ( بيكوك ) ، ولدى مقارنتها بمعايير مؤسسة فى أدب سابق ، وكأن ( ثمة شيئاً فيها ) . ولكن المرحلة الثانية من التقويم لابد أن تكون مجزية جداً ، ولابد أن تتيح لنا أن نقرأ الرواية فى ضوء طبيعتها الخاصة التى يمزج فيها المؤلف بين الحكاية العربية وبين السرد الروائى بشكل عام ، وذلك بعد أن حققت لنا معرفتنا لنظرية الجنس الروائى ( الوظيفة الاستكشافية ) الكامنة فيه »(١٤) . وكذلك غالى شكرى ، هو الآخر ، فقد قطع بحسم بأن السداسية رواية تحتل مكاناً بارزاً وفريداً ، لضخامة الموهبة التى يتمتع بها إميل حبيبى « وهى موهبة ضخمة من الناحيتين التكنيكية والفكرية ، فمقدرته الكبيرة على إستحداث صياغة روائية جديدة لا تنفصل عن سعة الأفق والفكر المفتوح الذى رأى من خلالها كافة درجات اللون ومختلف زوايا الشكل وجملة عناصر السياق التاريخى »(١٥) . ودون أن يريد الدخول فى نقاش عقيم - كما يقول - حول روائيتها ، يرى أنها « صدمت بحركاتها الست المستقلة - فى الظاهر - عن بعضها البعض ، المفهوم التقليدى للفن الروائى ، باشتمالها على ست لوحات ينتظمها إيقاع رواية عربية جديدة بكل ما يعنيه لفظ التجديد من ثورة فنية تعادل - موضوعياً - ثورتها الفكرية . . ، ( فهى ) تتكون من ست حركات . . روائية ، أى أن الحركة الأولى تفضي إلى الحركة الثانية فيما يشبه الحتمية الفنية بالرغم من أنه ليست هناك شخصية مكررة أو حدث معاد ، إلا أن شيئاً ما غير مرئى للعين المجردة هو الذى يؤدى بكل حركة إلى الأخرى فى انتظام روائى أخاذ » . ويحاول من خلال تحليل مطول أن يتلمس بعض وشائج الربط بين لوحات السداسية من ناحية المضمون ومن ناحية تقنية الفن القصصى / الروائى . وهو ، وإن كان يشوب تحليله قدر من العاطفية فى جانب المضمون ، والإبتسار فى الجانب التقنى الفنى ، يرى فى النهاية أن السداسية /

الرواية « جاءت سؤالاً كبيراً مقدمته هى الماضى ( العشرين عاماً الماضية ) ، وخاتمته هى الحاضر ( المعتقلات والمقابر والمطاردة ) »[16] .

وأفضل من عالج القضية وتتبعها بطريقة موضوعية متأنية هو عبدالرحمن بسيسو ، فقد رأى لوحاتها الست « تشترك مضمونياً فى السمات ، فهى تدور حول حدث مركزى واحد ، وتعالج قضية واحدة تتناولها من زوايا متعددة وعلى مستويات مختلفة ، وينهض هذا التناول على منظور واحد يتبدى من عدة زوايا ، وتلتقى خيوطه التى نسجها الكاتب على امتداد اللوحات فى اللوحة الأخيرة » ولذلك فهو يخرج بها « من دائرة محدودية الزاوية التى تميز القصة القصيرة فى تعاملها مع الواقع ، وتتجاوز حدود الفردية التى تميز القصة القصيرة ، فى جانب منها ، أيضاً ، لأنها ـ أى السداسية ـ تعالج قضية عامة ، وتلح على نمطية شخصياتها . . (ورمزيتهم) ، وتتعامل معها في جدل علاقاتها مع شرطها التاريخى ؛ أي تتعامل معها ـ كعلاقة تاريخية ـ فتحول فى الرواية إلى علاقة فنية . . ، ويتجاوز إميل حبيبى ضيق المساحة الزمنية التى تفرضها طبيعة القصة القصيرة فيوسع من مساحة الزمن باستخدام التداعى ، والفعل الماضى فى السرد فى بعض اللوحات » . وبذلك تتوحد السداسية مضمونياً ، وهو الأمر الذى يخرج بها من حدود القصة ليعبر بها عالم الرواية . « وتستقر السداسية فى هذا العالم وهى تحمل جسارتها التجريبية ، وثقتها التجديدية ، فهى تقدم شكلاً روائياً قادراً على استيعاب الواقع وتصوير التجربة ، والتعبير عن واقع يتحدى ـ بثرائه وتنوعه ـ قواعد الشكل الروائى التقليدية »[17] . وهو يرى كذلك أن توظيف الحكاية الشعبية ووجود شخصية الراوى الواحد يقومان بدور أساسى فى توحيد اللوحات والدخول بالسداسية إلى دائرة الروائية .

## ( ٢ )

لو حاولنا أن نستكشف أوضاع الفترة التى كتبت فيها السداسية بعيد هزيمة ١٩٦٧ ، من خلال استرجاع ظروف تلك الفترة واستبطانها من نحو ، ومن خلال الاستنارة ببعض اعترافات إميل حبيبى نفسه وتصريحاته في بعض المواقف

حول كتاباته ، فإننا يمكن أن نسترشد برده على رضوى عاشور في مجال شعوره بمسؤولية الفنان الكبيرة والمركبة نحو القارىء ، إذ يقول : « . . فإننى عادة ما أقوم بتجميع معلومات قبل الكتابة ، كأننى أقوم ببحث علمى . إننى أجمع المادة ثم أقوم بالقص منها ، كعملية المونتاج في السينما . . . تجمعت لدى عشرات الوقائع ثم حذفتها ، قصصتها من قلبى التزاماً منى بالعمل الأدبى» .

وفى المقابلة نفسها يقول أيضاً : «تجربتى تثبت أن الشكل يمكن القول إنه يأتى عفوياً ، والعفوية أمر نسبى ، عفوية في إطار التراث ومواصلة التراث . ـ لم أنبت من المحيط ـ ، ولكننى لا أخطط للشكل . الشكل يأتى من ذات الموضوع ، وبعد ذلك أنا حريص إلى أقصى حد على الشكل إلى درجة الاجهاد . الذى أكتبه أعيد كتابته عشرات المرات . . »[١٨] ، ولسنا في حاجة إلى الاستزادة من نماذج كتاباته أو اعترافاته فى مقابلات أخرى للتأكيد على هذا الشعور الذي يتلبسه ويسيطر عليه فى كتاباته ويوجهها . ولا نريد كذلك ، أن نفرض عليه مفهوماً نقدياً دقيقاً للشكل القصصي الذى يشير إليه بكل الأبعاد الفنية والجمالية التى يمكن أن يستوعبها الشكل فى الفنون القصصية . وهو يعترف إذ يقول : «إن معرفتى بالنقد الأدبى حديثة جداً ، ولكننى أحاول في هذا الزمن المتأخر أن أتخلص من هذا النقص في معلوماتى . . وقد حالت إنهماكاتى السياسية فيما بعد بينى وبين متابعة تطور الأدب فى العصر الحديث ، ماعدا الأدب العربى . . »[١٩] . وبذلك نستطيع أن ندرك مفهوم الشكل وحدوده ، كما يدور في خلده ـ خصوصاً ـ وهو يتابع في حديثه السابق « . . أبحث عن جرس الكلمة ، وأقرأ ما أكتب بصوت عال . أنا أحب اللغة فى نوع من العشق . . » . ومهما يكن مفهوم الشكل وحدوده كما يدركهما ، فإنه من الطبيعى أن يأخذ نفسه بشكل عفوى ـ كما يقول ـ أو بشكل أقرب إلى العفوية دون أن يتناقض مع كلامه الذي يعلنه ، خصوصاً إذا اختمرت التجربة في نفسه وتحددت أبعادها وتوضحت . ولكن الأسئلة الافتراضية التي تطرح نفسها حول السداسية في إطار حديثه عن الشكل ، وعن الجهد الذى يرافق وَتْلِي عملية

الكتابة ، ومع كل المواد التي كان أعدها ، بشكل أو بآخر ، من أجلَ تصوير الفكرة التي سيطرت عليه فى أعقاب الهزيمة ، فكرة الفراق واللقاء تحت الاحتلال ، هى : كيف يمكن أن تكون طبيعة المادة العضوية لموضوع هذه التجربة المتخيلة فى ذلك الظرف ؟ وهل كانت عناصر هذه المادة وجزئياتها موزعة سلفاً على لوحات السداسية ، على أساس الاستقلال التام والانقطاع بين اللوحات ؟ أم أن هناك إطاراً فكرياً فنياً عاماً يشمل هذه المواد والأفكار ويؤطرها فى إطار واحد ، تنعقد على رأسه ثمرة الفكرة / الغاية التي تشغل الكاتب وتختمر فى ذهنه ؟

وتتصل الإجابة عن هذه الأسئلة بكيفية تخلق التجربة القصصية ، وبموضوع هذه التجربة ، أى طبيعة مادتها العضوية . وهذا الموضوع ، وتلك الكيفية يشكلان ـ بطبيعة الحال ـ منبعيّ الوسائل التكنيكية عند القصاص / الروائي .

وقبل الحديث عن موضوع هذه التجربة وكيفية تخلقها يحسن بنا أن نعرض طرفاً أو أطرافاً من أحوال الواقع والظروف التى أحاطت بإميل وخلق السداسية بُعَيد أكبر أزمات تاريخنا الحديث فى حزيران ١٩٦٧ . ولو حاولنا أن نستعيد ذلك الواقع أو أن نتخيل تلك الظروف ، فإننا دون شك نقدر مدى التخلخل والاضطراب اللذين لحقا حياة الناس فى كل جوانبها ؛ حيث كان الواقع العربى يبدو واجماً لاهثاً مضطرباً يفرض على الإنسان العربى أسئلة كبيرة مركبة ومحيرة ، وهو يتعرض لرياح التغيير وعواصفه . وفى مثل هذه المراحل الانتقالية ، فإن كاتب القصة القصيرة ، والشاعر بخاصة ، يستطيعان أن يتعاملا مع مثل هذا الواقع الذى يعيشانه وينتجانه بشكل أسرع مما يستطيع الروائى ، لأن الروائى ـ بحكم طبيعة فنه ـ يتعامل مع نسيج اجتماعى هو علاقات بين قوى فاعلة على أرضية تاريخية ، ويعبر ـ غالباً ـ عن إطار النضج الكامل لمجموع التفاعلات الحياتية اليومية . وإنتاج ذلك فناً بحاجة لفهم واستيعاب وتمثل ، وكلها تستغرق وقتاً طويلاً ، ولذلك ، فإن الرواية تستلزم فسحة زمنية معينة لاستيعاب الواقع ، ومن ثم إعادة خلقه . ومن هنا ندرك معنى ما قاله

( ليبيديف ولياتسكى ) حول تأخر تبلور آثار الثورة الاشتراكية فى روسيا فى الرواية . . « إننا كنا نعيش فى سنوات الثورة العاصفة على الشعر أساساً . أما الرواية . فلم يكن القارىء يجرؤ حتى أن يحلم بها »[٢٠] . وعلى الرغم من ذلك ، فإن الرواية ، وإن كان طبيعياً أن يتأخر ظهورها تظل - نظرياً - أكثر أشكال الأجناس الأدبية تأثيراً وقابلية لحمل الرسالة الفكرية فى مثل ظروف الهزيمة والتغيير ، لأن الهزيمة فى ذاتها لها مساس بالواقع الحياتى / الحضارى للأمة ، إذ تتعلق بالواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى والثقافى والعسكرى . وبسبب هذا التفاوت فى استجابة إمكانات الأشكال الأدبية والفنية وفى قدراتها على ترجمة الخلخلة النفسية المعيشة ، أو بلورة اللحظات المتتابعة فى حياتنا ، ( يختفى - مؤقتاً - كثير من الأشكال التى تهوى الصور المتكاملة ) ، كالرواية ، وتصبح القصة القصيرة أو القصيرة الطويلة على حد قول ( فرانك أوكونور ) : « صوت العصر وقادرة على التعبير عن الوعى الحاد بالتفرد الإنسانى ؛ تفجر طاقات الموقف الواحد بتسليط الضوء على نقط التحول فيه ، فالذى يقف على المنحنى تتاح له رؤية اتجاهى الطريق ؛ والذى يفجر نقط التحول والموقف الواحد يتاح له أن يجمع الماضى والحاضر والمستقبل فى بؤرة واحدة ماثلة للعيان بحيث تظهر هذه الأزمنة وكأنها لحظات متعاصرة »[٢١] .

ونرى مثل هذا الموقف ينطبق على بعض كتابات نجيب محفوظ مثلاً من خلال ارتباط مراحل تطوره بحركة الواقع الاجتماعى وحركة التاريخ . يقول حلمى بدير فى تفسير كتابته القصة القصيرة فى مثل هذه الحالات : « ولذلك نلحظ شدة تعاقب بعض الأفكار عليه وإلحاحها فى فترات ، هى عادة فترات مد فيما يتعلق بحركة المجتمع ، وهى أفكار لا يجد مناصاً من التعبير عنها سريعاً فى هذا الشكل الفنى المسعف ، لأنها لا تتحمل انتظار الإبداع الروائى الذى يعبر - غالباً - عن إطار النضج الكامل لمجموع التفاعلات الحياتية اليومية . . وأهم ما يميز قصص نجيب محفوظ القصيرة ، أنه يواكب بوعى حركة الواقع المصرى اليومى . وهو يتميز بالجزئية ، بينما تتميز رواياته بالكُلِّيَة ) . بمعنى أنه يلجأ عادة إلى شكل ( القصة القصيرة ) المتناسبة مع جزئية فكرية تلح عليه ، وهى

لا تتسع لأبعاد يستوعبها شكل الرواية . وهو يلجأ للرواية بعد ذلك كشكل فنى يمكنه أن يستوعب إطاراً فكرياً ( شمولياً ) أو ( كلياً ) . وفى محاولة تتبع إنتاجه من حيث طبيعة المحتوى الفنى وطبيعة النماذج البشرية ، يمكن أن نلمح بعض تجميع للعناصر الجزئية فى قصصه القصيرة فى إطار كلى فى رواياته »(٢٢) .

وهكذا يمكن أن نعد محاولة إميل حبيبى فى السداسية تترجم هذا الوعى بمسألة الشكل الفنى ، حيث وجد نفسه فى حالة يتحتم عليه ـ وقد رصدها بوعى ، وتشربها بصدق ـ أن يصور موقفه من تلك الحال الاستثنائية فى مفارقاتها ، والشاذة فى غرائبيتها : احتلال ـ توحد الأرض والشعب تحت الاحتلال . وقد عكست هذه الحال تمزقات حادة وعنيفة فى نفس العربى فى فلسطين المحتلة خصوصاً ، وقد كانت آمال الناس فى التحرير فى ذلك الوقت كبيرة ، إلى حد أن كثيراً من الأسر الإسرائيلية راحت تعمق صلاتها مع أسر عربية فى بعض المدن والقرى لضمان حمايتهم فى حال انتصار العرب المتوقع / الموهوم يومئذٍ . وبعد الهزيمة مباشرة كان أمراً طبيعياً أن يخرج إميل حبيبى بقصته الدالة الغنية « مرثية السلطعون » ، وقد عالج فيها بعض مظاهر هذه التمزقات فى النفس العربية(٢٣) . ولما جاء دور السداسية ، لم يكن ممكناً ، والوقت مازال مبكراً عندئذ ، أن يكتب رواية طويلة ، وهو لم يكن كتب الرواية سابقاً . ويبدو ـ لأن كتابة قصة قصيرة أو اثنتين أو أكثر بشكل مفرق ومتباعد ، لا تستطيع أن تجسد الانطباع كاملاً ، وبكل أبعاده عن الموقف الجديد ـ فقد بدت مناسبة فكرة كتابة عمل قصصى متكامل ومركب ، وإن بدا عنقودياً فى أجزاء أو حبات أو لوحات منفصلة ومستقلة ظاهرياً ، ولكنها فى الحقيقة ، يقصد بها أن تكون عملاً واحداً مركباً ، أوحت بِهِ الحرب فى حينه ، بعدد أيامها التى أعلن أنها استغرقتها ووسمت بها ـ حرب الأيام الستة ـ عنواناً لهذا العمل « سداسية الأيام الستة » ، قصد بها ، بعد قدر من استعادة الوعى وعودة الروح ، أن تكون معالجة باطنية ، ورداً واعياً على تلك الصفعة القاسية التى وجهت إلى الأمة ، وقد نشرها فى مجلة ( الجديد ) بحيفا ، متسلسلة على مدى ستة أشهر بعد أن كان أنجزها كاملة ، وهو يعتبرها وحدة واحدة ، دون

شك . ويبدو لى أن إميل حبيبى كان فى هذا الوقت مهيأً فنياً بعد تجربته السابقة كلها فى كتابة القصة القصيرة التى أسميتها « مرحلة التأسيس »[٢٤] ، ولكن مع الإفادة الواسعة من شروط كتابة القصة القصيرة التى أتقنها ، وإن لم تعد بشروطها الفنية الجزئية تكفى لتصوير رقعة الحياة الجديدة فى شموليتها واتساعها وعمقها ونبضها العام . وقد نستطيع النظر إلى دافع آخر كان وراء لجوئه إلى كتابة هذا النمط الروائى العنقودى القائم على وحدات أو حبات منفصلة ؛ أعنى بذلك أعماله الصحفية اليومية ، ونشاطاته وإنهماكاته الحزبية والسياسية التى تمنعه ـ دون شك ـ من الاسترسال فى التصور والتركيب لبناء رواية طويلة فى فترة لا تعين على ذلك ، بحكم الواقع وطبائع الأشياء ، فتتراجع فيها فضيلة الصبر فى نفس الفنان وفى نفس المتلقى معاً . وفى رأيى أن السداسية تمثل مرحلة التحول لديه من مرحلة كتابة القصة القصيرة إلى مرحلة كتابة الرواية ، جاءت فى شكل روائى جديد يحمل كثيراً من طوابع التجديد والتجريب والجسارة لتناسب الظرف الخاص أولاً ؛ فهو لا يستطيع الانتظار الطويل الذى تستحقه كتابة رواية طويلة بشروطها الكلاسيكية التقليدية . وجاءت ثانياً رواية قصيرة وبهذا الشكل لتتناسب وطبيعة الحياة الحديثة السريعة فى إيقاع زمنها ، فالرواية الحديثة السريعة « من الممكن أن تلائم حياتنا الحديثة فى السرعة والإيقاعات والتكثيف والتجريد والنمنمة وأشعة إكس الأسرار ، والمعيار الذاتى للحوادث الخارجية »[٢٥] . وكان على الذين أدهشهم شكل الرواية ألا يدهشوا ، وأن يدركوا « أن إحساس الإنسان بإيقاع الزمن واختلاف هذا الإيقاع من عصر إلى عصر بناء على اختلاف إيقاع الحياة نفسها ، هو المسئول الأول عن اختلاف شكل الأعمال القصصية من عصر إلى عصر »[٢٦] . وشكل الرواية هذا ـ وإن بدا لنا ، نحن العرب ، جديداً وغريباً نسبياً ـ فإنه لابد من الإشارة إلى أن هذه الأشكال الفنية الممثلة فى هذين الجانبين ، وجدت عند الغربيين منذ القرن التاسع عشر . يقول ( جورج لوكاتش ) : « ولقد ظهر فى القرن التاسع عشر اتجاهان ، أحدهما استوعب القصة القصيرة فى الرواية ، وثانيهما طور الرواية فى اتجاه التركيز الأشد الذى

يميز القصة القصيرة وحدها . وأول هذين الاتجاهين يمثل خاصية شاملة لأدب القرن التاسع عشر ، ولم ينجح سوى قلة من كبار الكتاب فى أن يحافظوا على شكل القصة القصيرة من الذوبان والتلاشى ، والاتجاه الثانى الذى هو تطوير الرواية نحو التركيز الأشد يمثل كفاح أفضل كتاب هذه المرحلة ضد الظروف المعادية للفن التى أقحمتها الرأسمالية على عالم الأدب »[٢٧] . أما من حيث الجانب الآخر ، فيمكننا أن نشير إلى رواية « مزيفو النقود » ( لأندريه جيد ) ، حيث يقول فيها ( كارلوس لوينز ) : « إن المرء لا يستطيع إلا أن يعتقد بأن ( جيد ) ـ الذى هو موهوب إلى درجة رائعة فى مجال الحكاية ـ تنقصه القدرة المعينة المطلوبة لدمج هذه الموضوعات المنفصلة فى نسيج متعدد الأنغام لا يمكن فصله عنه بسهولة . و ( جيد ) نفسه كان واعياً وعياً حاداً بهذه الصعوبات . وفى المراحل الأولى من تأليف روايته كشف عن مخاوفه بشأن المهمة الجديدة المطروحة أمامه ، وذلك عندما كتب مشيراً إلى حكاياته القصيرة : ( إن هذه الحكايات الصغيرة المصفاة . . لديها أمل بالبقاء أطول من الرواية المتشابكة التى آمل أن أكتبها هذا اليوم )[٢٨] . وكان على أية حال كارهاً لاتخاذ الحل الهين الجاهز الذى تقدمه ( حبكة ) تقليدية . كما أنه لم يكن قادراً آنذاك على أن يرتضى لنفسه أن يجزىء مفهومه أجزاء ويعالج القصص المتعددة فى تلك الرواية على أنها ـ حكايات ـ ( ولو أنه يقر بأنه لولا تأثير ( روجيه مارتان دوغمار ) عليه لكان لجأ إلى تلك الطريقة ) ، ولنا أن نكون ممتنين لأن (أندريه جيد) تمسك بتصميمه على أن يجعل روايته تركيباً متشابكاً قوامه تجربته ، لأنه حتى وإن لم تكن رواية ( مزيفو النقود ) تلك التحفة الفنية الكبرى فى التاريخ الروائى التى وددنا أن تكون ، فإنها مع ذلك أكمل تعبير لفنان كبير »[٢٩] . وكذلك يمكن أن نستهدى فى هذا المجال بإشارة ( بيرسى لوبوك ) حول رواية ـ مدام بوفارى ـ لـ ( فلوبير ) . . حيث يقول : « إن ـ مدام بوفارى ـ رواية محكمة . وهذا ما سمعناه دوماً ، وهو ما وجدناها عليه حين نأخذها قطعة قطعة ، أو عندما نضعها كلاً متكاملاً مرة أخرى ، ولن تخذلنا الرواية فى أن نفعل ذلك مرة ثانية »[٣٠] . مما يوحى بشكلها وبأسلوب كتابتها وتجزئتها قطعاً مستقلة ومتصلة معاً فى الوقت نفسه .

وهكذا ، وبالنظر إلى ما لحق الكتابة الروائية المعاصرة من تجديد واسع ، فإنه يمكن القول إن تاريخ الرواية القصير مقارناً مع عمر بقية الأجناس الأدبية ، لا يسمح باستخلاص أسس شكلية ثابتة للرواية ، ولذلك ، فإن هذا الشكل يظل يتغير ، تحويراً وتبديلاً ، ارتقاء وانحداراً ، ولا يمكن أن يظل ثابتاً سائداً على حال واحدة ، مما يفرض عليه ، لأسباب ذات اتساق اجتماعى وثقافى / تراثى وجمالى ، أن يولد أشكالاً متجددة تتكيف باستمرار مع الحياة المتغيرة . ولذلك ، فهل يجوز التشكى من مثل هذا التغيير المتجدد ؟ وهل مثل هذا التشكى أو الإنكار يعنيان فهم طبيعة الفن ، والفن الروائى ، بشكل خاص ؟ إن تغير الحياة وتغير الواقع يفرضان تبلور مواهب جديدة وظهورها باستمرار ، مما يجعل اختيار أى شكل فنى وإفراغ رؤية الفنان فيه ، بحيث تكون هذه الرؤية مرتبطة بالشكل ، ولا تحد من جوانب التعبير عن المعاناة والوصول إلى التوازن والاتساق بين الواقع والشكل تجربة صعبة بالنسبة للفن ، ولكنها ضرورة حتمية . ولذا فليس من الطبيعى أو من الممكن أن تظل الرواية التقليدية ، بسياقها وشخوصها وأساسها الاجتماعى المعادل الفنى ، أو التطابق الموضوعى للحياة المعاصرة المتجددة . يقول شكرى عياد : « تبين لنا من نظرة أصحاب الرواية الجديدة إلى التكنيك أو الأسلوب وضرورة إخضاعه إخضاعاً تاماً للرؤية التى يريد الكاتب نقلها ، وإلى محاولة الروائيين الجدد التحكم فى الأسلوب على هذا النحو ، لا إلى اهتمامهم بالأسلوب فى حد ذاته ، ترجع ملاحظات النقاد حول ابتكاراتهم الأسلوبية سواء أكانت هذه الملاحظات منصبة على عدم مبالاتهم بالتكنيك القديم ، أم على اقتدارهم فى خلق تكنيك جديد . . إن (روب جرييه) حين تحدث عن سعى الروائيين الجدد للتعبير عن علاقات جديدة ـ أو لخلق هذه العلاقات ـ بين الإنسان والعالم ، إنما ذكر ذلك ، على أنه عمل مصاحب للبحث عن أشكال جديدة للرواية »(٣١) .

إن فن الرواية ، كما يقول ( بيرسى لوبوك ) : « لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائى بأن قصته كمادة ، لابد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها . . فالكتاب ليس صفاً من الحقائق ، بل إنه صورة متفردة ، وليس للحقائق فى ذاتها

أى مفعول . إنها لا شيء حتى يتم توظيفها »(٣٢) . وهكذا نستطيع أن نتخيل أن فكرة الفرقة وتخيلات اللقاء التى كان إميل مهموماً بها ، حيث كانت تشغله وتطغى على تفكيره ، كان لابد لها فى لحظة أو أخرى أو فى وقت أو آخر أن تنتظم جزئياتها وحوادثها ، وتتوزع ـ مبدئياً على طبيعتها ـ وبقدر من الاتساق والتسلسل والحرية ، حتى تقف القصة بقدر ما يتحقق ذلك التنظيم والتوزيع ، واضحة طيعة أمام الكاتب وأمام شخوصه . وحتى يتسنى له من بعد أن يفكر بوسائل القصة التكنيكية ، وبكيفية قصها بأسلوب يعرض من خلاله مجموعة الحقائق والتفصيلات التى تجسد الهدف الذى يتغيّاه وتحققه فنياً عن طريق الشخوص وتنظيم الأحداث . وبمقدار ما يتم له ذلك يمكن أن يحقق عرضاً مقبولاً لقصته ، تتكشف من خلاله تدريجياً ، بأحداثها وبشخوصها وفق نظام معين يحكم وقوع الأحداث ويوجهها فتجرى مثل شريط سينمائى يعرض علينا أو مثل مسرحية يجرى تمثيلها أمامنا . وهذا النظام الذى تسلكه الأحداث يميز حبكة عن أخرى ، وشكلاً عن آخر فى الروايات المختلفة .

## ( ٣ )

أمام هذا كله ، هل كان من الممكن أن يلجأ إميل حبيبى إلى التجربة التقليدية فى كتابة هذا الفن ، على غرار تجربة نجيب محفوظ ، مثلاً ؟ ربما كان ذلك من الأسهل عليه ، خصوصاً وهو يتصدى لهذه المحاولة أول مرة . ولكن يبدو أنه ، على الرغم من ذلك ، ولأنه مسلح بتجربة ( مرحلة التأسيس ) الغنية التى مر بها فى كتابة القصة القصيرة مع شحه فيها ، لم يكن قانعاً بأن قالب القصة القصيرة المفردة ـ وقد جربه بعد هزيمة حزيران فى « مرثية السلطعون » ـ يستطيع أن يحيط بكل الأبعاد التى يرنو إلى القبض عليها وتصويرها فى إطار فنى موحد ، أكثر غنى ، وأغنى دلالة . وكان من الطبيعى أن يجد نفسه ، بشكل عفوى ، خاضعاً لظروف المرحلة التاريخية وأحوال مجتمعه التى يمر بها . وربما كان بذلك أدنى إلى الاتفاق مع التفسير المادى الذى يذهب إليه صنوه فى هذا المفهوم ( جورج لوكاتش ) الذى يقول : « . . فالروائى العظيم لا يعتبر أن الحقائق

التاريخية لعصره تحدد بالضرورة مضمون أعماله الإبداعية فقط ، بل وتحدد أيضاً شكلها الأساسى وأسلوبها . فليست الطريقة التى يولد بها أسلوب ما ، والسبب الذى من أجله يتبين الكاتب هذا الأسلوب دون غيره من الأساليب مسألة خاصة بالكاتب وحده ، وليست مجرد ذاتية ـ الذاتية الرديئة »[٣٣] . ومع هذا التأثير الذى خضع أو أخضع نفسه له ، كان من الطبيعى أن يخضع لتأثير آخر له دوره وأهميته فى ظروف المرحلة ، وفى أحوال مجتمعه العربى عموماً ، ومجتمعه المحدود فى فلسطين المحتلة بشكل خاص ؛ أعنى بذلك تأثير التراث الذى يعتبر ـ أصلاً ، وفى تلك الفترة أكثر من سواها من الفترات ـ سنداً حقيقياً يحتمى به من كل عوامل الاستلاب والتعرية البشرية التى تفرض على الأقلية العربية فى فلسطين المحتلة ، ولابد من الإشارة إلى دور التراث / اللغة على الإبداع الأدبى بعامة ، والروائى بخاصة ، حيث يمكن القول ( إن إعجابنا بالروايات العظمى لا يعتمد على تسجيلها للحياة حسب ، وإنما على إبداع هذه الروايات للحياة من خلال اللغة . . حيث لابد من الاعتراف بمدى دينها العميق للأدب وتراثه . يقول ـ أوسكار وايلد : « يجد الفن كماله فى نفسه وليس خارجاً عنها ، فلا يجوز أن يحاكم الفن بموجب مقاييس المشابهات الخارجية . الفن ستار ، وليس مرآة »[٣٤] . وكذلك لابد من الإشارة السريعة إلى تأكيد ( ت . س . اليوت ) المعروف على أثر التراث فى اللغات القومية على أساليب الأدباء وكتاباتهم الأدبية فى لغاتهم ، حيث يمثل التراث القومى ذخيرة يمكن أن تتغذى منها الأشكال الروائية . وإذا كان حدث ما مرت به حياة أمتنا وثقافتنا ولغتنا على مدى قرون سابقة ، وكان له تأثير سلبى كبير على نتاج الأمة الأدبى .

قد أفسح المجال واسعاً لتأثيرات الآداب الغربية القوية على مختلف ضروب الأدب ، وعلى نشأة الرواية بخاصة ، وهى نشأة حديثة ، بحيث يمكن اعتبارها فناً مقتبساً عن الغرب ، أو ـ على الأقل ـ متأثراً به تأثراً شديداً ، إذ لم يقدر لهذا الفن أن ينحو منحى آخر يعتمد على تطوير الأساليب القصصية التراثية العربية ، ولم يقدر له أشخاص يعكفون على مثل هذا التطوير ، بدل الاكتفاء بالأخذ عن الغرب فقط ، مما أدى إلى إنقطاع محاولة المويلحى فى تطوير

أسلوب المقامة ، وبدل تطوير هذه الأساليب ، ظلت تعتبر عيباً فى تاريخ الأدب ، حتى جاء من الأدباء المعاصرين أمثال ـ جمال الغيطانى وإميل حبيبى مثلاً ـ لاستغلال هذا التراث ، بتوظيف أساليبه وتحديثها . وكان إميل حبيبى ، بدافع من ثقافته التراثية ، وبدافع من ظروفه الخاصة أيضاً ، من الوعى على درجة كبيرة بقيمة أساليب القص فى النثر القديم ، كما فى ( العقد الفريد ) وفى ( ألف ليلة وليلة ) بخاصة ، قمة ما أبدعه العرب فى فن النثر القصصى ، وقد حقق باستغلاله هذه الأساليب ، فى ألف ليلة وليلة بخاصة ، نجاحاً لفت أنظار النقاد والدارسين فى توفير هذه الأشكال والأساليب فى أبنيته الروائية التى يمكن وصفها بالشكل الحلزونى أو العنقودى الذى يمكن ألا يتناهى فى القص ، مع عدم الانقطاع عن الإفادة من بعض مظاهر أساليب القص الغربية الحديثة . وبذلك ، خرج على الشكل الأوروبى الهرمى أو المدماكى البناء ، كما هو معروف فى الرواية الكلاسيكية ، وانفتح فى أساليبه على الانتقال من حكاية إلى حكاية مستغلاً هذا الأسلوب ومطوراً له من خلال تطعيمه بمظاهر أسلوبية حديثة عن طريق الراوى الداخلى والتداعى ، ونمو حركة السرد فى نزوعه إلى الانطلاق ، والمراوحة بين أساليب قص متنوعة ، ومزج هذه الأساليب معاً فى تلاحم عضوى ، بحيث تتسلل إلى باطن النفس وحناياها وثناياها الداخلية ، دون قسوة الذروة أو العقدة والانفراج كما فى الأساليب الكلاسيكية .

إن أفضل الأشكال ، كما يقول ( بيرسى لوبوك ) : « هو الذى يستخدم مادته أفضل استخدام ، وليس هناك تعريف آخر للشكل فى عالم الرواية »(٣٥) . هذا ما يقوله بيرسى لوبوك ، فهل نجح إميل حبيبى فى استخدام مادته أفضل استخدام ، ووفر بذلك ، وبالشكل الذى وقع عليه للسداسية ، وحدتها الفنية ؟ وبغض النظر عما يشير إليه إميل من عفوية الشكل ـ بمفهومه لديه ـ ، فيبدو أنه حاول وفكر فى ذلك إلى حد الانشغال به كهم فنى مؤرق . يقول ( ايرفنغ هـ . بوخن ) : « . . إن اختتام الرواية من أكثر النقاط خطراً ، لأنها بالضبط المنطقة التى يكمن فى دغلها الوحشى الجمالى ـ فهى مصدر المقاومة المضادة فى الرواية ـ ولحظة يبدع الروائى بداية يطلق على

نحو غير معلوم نهاية لا يمكن رؤيتها »[٣٦] . وأزعم أن إميل حبيبى كان يرى فى مخيلته أو كان يهجس بخاتمة السداسية التى تتمثل فى وحدة الشعب الفلسطينى بكلا شطريه ، وبلجوئه إلى مقاومة الاحتلال والنضال العملى ، كما أعلنت اللوحة السادسة ، منذ وضع الافتتاحية / اللازمة فى تقديم اللوحة الأولى وسنحاول فيما بعد أن نبين كيف تؤدى هذه الافتتاحيات / اللوازم فى تسلسلها حتى اللوحة الأخيرة ، وتقود إلى هذه الخاتمة التى رصدها الروائى أصلاً . ولكن قبل ذلك أحب أن أشير إلى متابعته وضع افتتاحية / لازمة لكل لوحة من اللوحات التالية .

ويمكن اعتبار هذه الافتتاحيات / اللوازم جزءاً من المكان ، بمثابة لوحة جدارية ، أو لافتة على مدخل اللوحة ، تؤدى دوراً رمزياً دلالياً فى مكانها من اللوحة ، وفى علاقتها بالافتتاحيات / اللوازم الأخرى ، وفيما بينها جميعاً ، خصوصاً وأنها كلها تتحدث عن الاغتراب والعودة . وقبل أن أحاول تبيين ذلك ، أود أن أوضح قيمة الافتتاحية اللازمة ودلالتها الرمزية أصلا . يقول (همفري) في تعريف اللازمة / الافتتاحية إنها : « مصطلح مستعار من الموسيقى ، وبخاصة من دراما فاجنر الموسيقية ، ومعناه طبقاً لأحد القواميس الأمريكية المعتمدة : ( عبارة إيقاعية متميزة ، أو قطعة قصيرة ، تعبر عن فكرة معينة ، أو شخصية ، أو موقف ، أو تتصل بها ، وتصحب ظهورها ) . وقد يعرف هذا المصطلح ـ بعد أن انتقل إلى المصطلحات الأدبية ـ بأنه : ( صورة متكررة ، أو رمز ، أو كلمة ، أو عبارة تحمل ارتباطاً ثابتاً بفكرة معينة ، أو بموضوع معين » وهذه ( الافتتاحيات ) اللوازم تفيد فى تحريك الموضوعات الثانوية خلال الرواية ، وفى شرح ما فى أذهان الشخصيات عن طريق قوة الصورة والرمز . وعلاوة على ذلك ، فإنها تفيد باعتبارها روابط شكلية تساعد على تماسك مواد الشعور المبعثرة »[٣٧] . وهذه الافتتاحيات / اللوازم منتقاة فى أسلوب رصين أخاذ ومؤثر ، فى كلماتها وفى وقع غنائها على الناس كما هو معهود وذائع ، وفى تأثيره على نفوسهم ، من خلال المعنى ، ومن خلال ما أورثه صوت فيروز طوال سنوات عديدة بما يضفيه صوتها على الأجواء ، حتى اسمها

( بهدأة صوته وبهدهدة ما احتواه هذا الصوت . مثل تأثير والدة على ولدها ، وقد احتضنت رأسه المصدوع ، وأخذت تمسح على جبينه رتيباً رتيباً ، خفيفاً خفيفاً حتى يذهب صداعه) (٣٨) وعلاوة على ذلك ، فإن هذه الافتتاحيات / اللوازم ، بنظرتها السامية ، تضفي بموضوعاتها معانى ودلالات موقظة ومثيرة للوعى على المواد الموجودة فى وعى بعض الشخصيات وفى نفوسها ، وتحدد اتجاهها أيضاً نحو الهدف / الغاية . ولكى تبرز وظيفة هذه الافتتاحيات عملياً فى ربط أجزاء السداسية بعضها بالبعض الآخر ، حيث يحتم قالب السداسية وحدة هذه الأجزاء وتلاحمها ، فى الوقت الذى تنبثق فيه هذه الوحدة من خلال انفصالها واستقلالها ، نقف عليها فى تسلسلها وتصاعد الموقف من خلالها كما يلى :

الافتتاحية الأولى : لماذا نحن يا أبت / لماذا نحن أغراب ؟ / أليس لنا بهذا الكون / أصحاب وأحباب ؟

الافتتاحية الثانية : بلادى ، أعدنى إليها / ولو زهرة يا ربيع .

الافتتاحية الثالثة : بالإيمان . . راجعون / للأوطان . . راجعون / راجعون / راجعون ، راجعوان .

الافتتاحية الرابعة : البيت لنا والقدس لنا / وبأيدينا سنعيد بهاء القدس / بأيدينا للقدس / سلام آت آت آت .

الافتتاحية الخامسة :

يا ساكن العالى      طل من العالى
عينك علينا      على أراضينا
رجِّع إخوتنا      وأهالينـــا

★ ★ ★

عندنا بيوت وسطوحه      عِلِّيَّهْ ورا عليَّه
بوابها مفتوحه      للشمس والحرية
يا ساكن العالى      طل من العالى

وطير الحمام عاطراف الأيام
قدرنا منام عا إيدين السلام

الافتتاحية السادسة :

عسى الكـــرب الـــذى أمسيت فيـــه
يكـــون وراءه فـــرج قـــريب
فيـــأمن خـــائف ويفـــك عـــان
ويـــأتى أهله النـــائى الغـــريب !

ـ أغنية لم تنشدها فيروز كلاماً ، ولكنها تنشدها دفئاً .

ولا أعتقد أنه يمكن أن يغيب عن البال روح التصاعد فى هذه الافتتاحيات / اللوازم بالإشارة أو الرمز ، إلى حد الإفصاح ، بل الاقتراب من الغاية التى خطط الروائى لإعلانها والحث من أجل الوصول إليها ، خصوصاً وقد عرفت فيروز بمجموعة من أغانيها الفلسطينية هذه ، فليس عبثاً إذن تجميع هذه الأغانى ووضعها مواضع الافتتاحيات الدالة ، خصوصاً عندما نصل إلى الافتتاحية / اللازمة الأخيرة ، وهى عبارة عن بيتين من الشعر لشاعر قديم ، لم تنشدهما فيروز كلاماً ـ كما يقول ـ ولكنها تنشدهما دفئاً . . ولا أعتقد أننا فى حاجة إلى بيان الدلالة فيما يستكمل البيتان به الافتتاحيات / اللوازم الخمس السابقات . ويبدو أن إميل قد سيطرت عليه فكرة هذه الافتتاحيات / اللوازم فى كتابة أعماله القصصية بعد هزيمة حزيران التى تبدو كأنها ـ بطريق عكسية ـ أنعشت فى قلبه هاجس العودة القرين ، فكتب افتتاحية / لازمة من هذا القبيل لقصته الوحيدة بعد الهزيمة وقبل السداسية « مرثية السلطعون » ، وهى

« ليس آت ببعيد
بل قريب ما سيأتى »[٣٩]

وهو بيت من الشعر لشاعر قديم هو ( عبدالله بن عبدالأعلى ) ، وتبدو هذه الافتتاحية ـ كأنما اتخذها فيما بعد ـ بوابة واسعة أو بهواً شاسعاً ينفتح على كل الافتتاحيات / اللوازم اللاحقة ، ويتسع لها ، يرهص بها أو يقود إليها . هذا مع الإشارة إلى أن إميل لم يعودنا على مثل هذه الافتتاحيات / اللوازم فى قصصه

السابقة على نشرها ، وأنه اتخذها بعد ذلك سنة طبقها على أعماله الروائية والمسرحية اللاحقة ، فوضع مقدمات لأجزاء ـ المتشائل ـ الثلاثة شعراً لكل من شعراء الأرض المحتلة سميح القاسم ، وسالم جبران ، وسميح صباغ . ووضع فى مقدمات فصول لكع بن لكع شعراً لتوفيق زياد وأحمد فؤاد نجم ، غناء الشيخ إمام ، ولبدر شاكر السياب . ووضع فى افتتاحية ـ إخطية ـ شعراً للمتنبى .

ولا أعتقد أن هذه المداخل الخاصة بكل لوحة من لوحات السداسية ، والمؤدية فى تعانقها المضمونى والمعنوى إلى الاختتام الذى وفره لروايته ، جاءت بلا هدف يقوم على الوحدة النفسية والوحدة الذهنية المركوزتين لدى الروائى ، صاحب السداسية عقلياً ونفسياً وفنياً . ويجسم هذه الوحدة بكل دلالاتها موازاة هذه الافتتاحيات / اللوازم فى تصاعدها وفى اختتامها بالافتتاحية / اللازمة الأخيرة تصاعد الأحداث على سطح الحياة فى العالم الروائى للسداسية ، يلخصها ويُوحِى بغايتها ، ويعلن عن وحدتها الفنية والبنائية . وإذا صح أن السداسية ترتبط بذلك أجزاؤها الأولى مع بعضها ومع خاتمتها بشكل متلاحم حقيقة ، فهل يمكن البحث عن عناصر توحيد أخرى مثلت دور الوشائج فى لحمتها وسداها ، وربطت اللوحات كلها ، بكل أجزائها ، مع بعضها بعضاً ، ومع خاتمتها ؟

أعتقد أن عالم السداسية القصصى / الروائى عالم موحد من خلال بنائها الفنى المتماسك فى حقيقته إلى حد التلاحم ، على عكس ما يمكن أن يتوهم القارىء المتعجل ، إذ يعلق بذهنه أن لوحاتها تستقل كل منها بنفسها ، ولا تتعلق بسواها . ويمكن أن تتعدد الإشارات إلى عناصر هذا التماسك وتلك الوحدة فى السداسية من خلال الحديث عن الوحدة المضمونية وعن عناصر البناء الفنى فيها . ويتجلى ذلك من خلال الإشارة إلى أن هذه الرواية تدور حول حدث مركزى واحد ، وتعالج قضية واحدة من زوايا متعددة ، وعلى مستويات مختلفة ، من خلال رؤية الكاتب الموحدة التى تنهض بمهمة تصعيد الموقف ، بالارتقاء فى الإجابة على سؤال اللوحة الأولى وتكثيفها حتى تصل إلى الذروة فى

اللوحة الأخيرة ، حيث جماع موقف الروائى ورؤيته التى توزعت بشكل أو بآخر ، بالتوازى أحياناً ، وبالتداخل والتشابك ، وبالمفارقة إلى حد التعارض أحياناً أخرى ، فى اللوحات الخمس الأخرى كلها . وفيها جميعاً تتجسد فكرة أن تجاوز الاغتراب والضياع لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال اللقاء الحقيقى والوحدة الطبيعية ، وهما بدورهما لا يتحققان إلا عبر النضال ضد الاحتلال ، وهو نضال إنسانى . . حق وواجب ومشروع . وتتأكد بذلك وحدة الأرض والشعب من خلال النضال ضد الاحتلال .

( ٤ )

ومن حيث الشخصيات ، فإنه يمكن ملاحظة أنها كلها شخصيات نمطية أو رمزية ، فالطفل ، ببراءته وحيرته يطرح السؤال ، والكهول ، بتجاربهم وحكمتهم يشيرون إلى الجواب ، والشباب ( فتياناً وفتيات ) ، باندفاعهم وطموحهم ، يناضلون فى سبيل تحقيقه والوصول به إلى الهدف والغاية . فليس عبثاً أو دون تعمد وتخطيط أن يثور السؤال المحير المقلق فى نفس مسعود (الطفل) ، وأن تتحرك الأحداث والإشارات عبر الشخصيات من جيل النكبة الأول ( الوالدين ) ، نماذج من أبناء هذا الجيل ، وأن تأخذ رؤية الكاتب سمتها فى التبلور على أيدى أبنائهم ( الشباب ) ، تشوفاً إلى تحقيق الصبوة الوطنية فى العودة ، وإعادة وحدة شطرى الوطن . ويتم استكمال هذه الرؤية وتجسيدها بشكل متكامل على مدار اللوحات الست جميعها ، ويبرز الراوى عنصراً أساسياً خلال ملامح البناء الفنى للسداسية ؛ حيث يؤدى دوراً محورياً فى ربط أجزاء كل لوحة منفردة ، ثم ربط اللوحة الواحدة بالأخرى من ناحية ثانية من خلال منظور يتدرج متصاعداً مع رؤية الكاتب المحددة والواعية على الواقع والهدف الذى يتغياه فى عمله ، مما حقق الوحدة المضمونية فى هذا العمل ، وأعان على تكامل أدوار الشخصيات بتتابع أدوارها وتواصلها . وقد بدا ذلك من خلال وشائج فنية شفيفة تستبطن اللوحات كلها ، وتسرى فى أجزائها مسرى الدم فى خلايا الجسم الحى ، فتجعل هذه الأجزاء تتعانق ، وتتجاوب

فيها أصداء الرؤية الواحدة ، وتتكامل ملامح الغاية الأخيرة . ويبدو لى أن عدم استمرار ظهور أى من الشخصيات فى أى من اللوحات اللاحقة للوحة التى ظهرت فيها ، فيما عدا شخصية الراوى الداخلى الذى استمر ظهوره فى اللوحات كلها ، لا يعد مطعناً فى بنائية الرواية أو شخصياتها ، كما أراده بعضهم ، فلابد أن هذا الأمر كان مسوغاً ومخططاً له عند الكاتب ، توسعاً فى توزيع قاعدة المشاركة فى الرواية بين أكبر عدد من شخصيات نموذجية تمثل شرائح عديدة من المجتمع ، وفى حدود شروط بنائية اللوحة ، حتى ليعود الشعب بأكمله من خلال هذا التنوع ، وبكل أجياله الفاعلة تقريباً ، ممثلاً فى هذه الشخصيات النموذجية .

وإذا كانت الشخصيات على هذا القدر من التنوع والتكامل والغنى والفاعلية ، فإن الزمان الروائى فى السداسية ـ وهو بمثابة الرواية وهى تتشكل ، وهو الإيقاع الذى يجسد وقوع الأحداث وتطورها ـ قد وضح كيف ظل زمن السداسية محدداً ومترابطاً فى جميع اللوحات بحيث ظل يحكم عناصر القص وتطوره ، بعرض الأحداث من خلال مسار إنسيابى ، وفى توالد طبيعى مصمم فى النص جعل الأحداث تنتحى ـ تدريجياً ـ عبر اللوحات واحدة بعد الأخرى وفى باطنها ، ناحية هدف الروائى السياسى / الوطنى دون أن يطمس تعبيره السياسى البناء الفنى فى الرواية . ومع عنصر المكان تحقق ـ باستمرار ـ انصهار الزمان والمكان فى وحدة حياة لا تعرف لها موقعاً إلا التحقق سواء كان واقعاً أم حلماً . وكذلك رأينا كيف كان المكان الروائى مكاناً واحداً ؛ حيث توحدت الأرض بشطريها زمن الاحتلال ، وشهدت اتساعها وامتدادها بعد أن انفصمت عراها طويلاً . ومع هذا التوحد المكانى ، أعيدت علاقة الناس بالجزء الآخر من المكان بعد أن ظلوا طويلاً يحلمون به . « وينتصب المكان ، على امتداد اللوحات الست ، فى وحدته وتوحده وعلاقات أجزائه ، وعلاقات الناس به ، ليضيف عنصراً روائياً يسهم فى إضفاء مزيد من الروابط بين اللوحات إلى جانب الروابط التى يقدمها الزمن الروائى »(٤٠) .

## ( ٥ )

ويشف العنوان « سداسية الأيام الستة » ، عن وعى المؤلف العميق والمبطن بوحدة عمله الأدبي ودورانه به حول موضوع مركزى واحد ـ هاجس العودة ـ من خلال تناوله إياه من زوايا متعددة ، وبمستوى ست لوحات ، تركيزاً للرقم الذى وسمت به حرب حزيران ١٩٦٧ ، « حرب الأيام الستة » ؛ فترة امتداد هذه الحرب . وهكذا تنهض رؤية إميل المحورية بمهمة توحيد اللوحات . وتظل خيوط هذه الرؤية تتباعد وتتقارب فى تصاعد وارتقاء وتكامل عبر اللوحات إلى أن تتجمع وتلتقى فى بؤرة واحدة تتجسد فيها هذه الرؤية بشكل مكثف ، فى إجابة واضحة ومكتملة عن سؤال مسعود (الطفل) ، بعثاً لحيرته ، وإنعاشاً لقلقه ، وذلك ، إشارة إلى معرفة الحقيقة والشعور بالواجب الملقى على عاتق الأجيال .

ويبدو أنه يمكن أن نقول فى كثير من الثقة والاطمئنان ، وبكل الموضوعية والصدق ، إن رواية « سداسية الأيام الستة » ، تتكشف مع كل قراءة جديدة عن كثير من مظاهر مهارة صاحبها وقدرته الفنية على سيطرته على مادة الرواية وعرض أحداثها ، وعلى توزيع مشاهدها وتأصيل شخصياتها ، وعلى إثراء بنائها الفنى فى كثير من الحيوية والتماسك . ويَصِحُ فيها ما كنا نقلناه سابقاً عن ( بيرسى لوبوك ) فى رواية ( مدام بوڤارى ) ، « إنها رواية محكمة . . وهذا ما وجدناها عليه حين نأخذها قطعة قطعة ( لوحة لوحة ) ، أو عندما نضعها كلاً متكاملاً مرة أخرى . ولن تخذلنا الرواية فى أن نفعل ذلك مرة ثانية » ـ فهى ـ بحق ، رواية حملت بها أرض فلسطين ، بل الثقافة العربية المعاصرة ، فجاءت لتجسد إمكانات التراث العربى القديم وتُحْيِى كثيراً من جوانبه ؛ جاءت مظهراً من مظاهر قدرة الفنان الأصيل على تطوير هذا التراث وإستلهامه ، والإفادة من أساليبه وتحديثها مع مواكبة الأساليب التعبيرية الحديثة ، وعقد القران الفنى بين كل هذه الأساليب فى كثير من التوازن والاعتزاز بالحفاظ على روح الشخصية الوطنية / القومية وأصالتها . ومن المؤكد أنها ـ بما فيها من جهد تأصيلى وتجريبى ـ تفتح الباب أمام شكل جديد للرواية العربية المعاصرة . إنها ـ حقاً ـ

تحمل الكثير من جسارة التجريب وثقة التجديد فى ميدان الحقيقة الروائية العربية الطليعية التى ستظل مفتوحة على آفاق التجديد والتجريب الفنى بكل تنوعه وطزاجته ، وبكل ثرائه ، وبجميع خبرات الإنسان ونشاطاته المادية والروحية . والرواية ـ حقاً ـ شكل غير منجز ، ويتطور باستمرار إلى حد يجعل كثيرين من الدارسين يشيرون إلى فكرة انهياره أو موته . أو كما لابد أن نقول إنه شكل غير قابل للثبوت ، بل هو خاضع بطبيعته للتجريب المتجدد باستمرار ، بحيث يقوم فى أساسه على هذا التجريب المتجدد . وبقدر ما يتجدد هذا التجريب تزدهر الرواية ، وتتنوع أشكالها وتزدهى ، حتى ليعد الفن الروائى ـ بحق ـ فن المغامرة والتجريب ، إلى حد يصبح معه مشروعاً السؤال : هل عصرنا الراهن عصر انتقال أو أنه العصر الأخير فى حياة الرواية ؟! ومادام السبيل إلى فنية الرواية يكمن فى تنظيم غزارتها فنحن نسأل ـ وإن جاء السؤال متأخراً بعد نشر إميل عدة أعمال روائية بعد السداسية ـ هل استهلك إميل حبيبى الروائى نفسه فى هذه الرواية ؟ وهل قال كل شىء ؟ وهل استنفد الطرق كلها لقول كل شىء ؟ آملاً أن يكون الجواب دراسات جديدة فى روايات إميل اللاحقة .

وأياً كان الأمر ، فإنه يظل يلوح فى الأفق القول بضرورة تناول روايات إميل حبيبى بميزان ينسجم مع مواصفاتها الفنية وتجربتها الذاتية ؛ وذلك لأن فلسطين أيضاً تمثل تجربة سياسية وحياتية فريدة لها مواصفاتها الخاصة ، مما يخلق خصوصية للأدب الفلسطينى تنبع من خصوصية التجربة الفلسطينية التى تغنى بدورها التجربة العربية فى حقيقتها العامة .

ومع كل ما قلناه فى هذه الدراسة حول السداسية بكل ما فيها من إثارة الحاضر وتقليب المواجع ، وبكل فنيتها وأصالتها ، ومع كل ما كتبه إميل وسواه ، فإن الرواية الكبيرة المرصودة التى يقدر لها أن تصور النسيج التاريخى للحياة الفلسطينية وتجربتها بكل عمقها وتراثها وتشعبها ، وبكل فواجعها وآلامها وآمالها العظيمة ، هذه الرواية لم تكتب بعد . وستظل فى إنتظار تقويم إعوجاج الحياة ، وإقامة العدل الإنسانى فى فلسطين . وعندها أو بعدها يُقَدِم الروائى المنذور ليصنع ـ بحق ـ / الفن بحق .

# الهوامش

( ١ ) محمد دكروب ـ الأدب الجديد .. والثورة ـ دار الفارابى ـ بيروت ـ ط ١ ، ١٩٨٠ ص/٦٦ .

( ٢ ) انظر فاروق وادى ـ ثلاث علامات فى الرواية الفلسطينية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودائرة الإعلام والثقافة ـ م . ت . ف ـ بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١ ص/ ص ٨ ـ ص ٩ .

( ٣ ) انظر مجلة « المعرفة » عدد ـ ٩١ ـ ايلول ( سبتمبر ) ١٩٦٩ ص/١١٦ .

( ٤ ) روح العصر ـ دراسات نقدية فى الشعر والمسرح والقصة ـ دار الرائد العربى ـ بيروت ١٩٧٨ ص/٤٠٧ .

( ٥ ) انظر مجلة « كتب عربية » رقم ٣ ، مراجعات نقدية ، العربية للنشر والتوزيع ـ دمشق . د . ت ص/ ٤٦ ـ ٤٧ .

( ٦ ) انظر مجلة « شؤون فلسطينية » ـ عدد ٤٤ . نيسان ( ابريل ) ١٩٧٥ ـ باب مراجعات ـ بيروت ص/١٦٢ .

( ٧ ) انظر احمد ابومطر ـ الرواية فى الأدب الفلسطينى ص/٢٩١ ، عن مجلة « آفاق عربية » ـ عدد ٦ ، شباط ١٩٧٧ ـ بغداد ص/١٢ .

( ٨ ، ٩ ) تجربة البحث عن افق ـ مركز الأبحاث ـ بيروت ـ ١٩٧٤ ص/٤٧ ـ ٤٨ ، ٥٠ .

( ١٠ ) الرواية فى الأدب الفلسطينى ص/٢٩٩ ـ ٣٠٠ .

( ١١ ) فلسطين فى الرواية العربية ـ مركز الأبحاث ـ بيروت ـ ١٩٧٥ ـ ص/٢٢١ .

( ١٢ ، ١٣ ) الأدب الجديد .. والثورة ص/١٧٣ ، ٥٠ .

( ١٤ ) النقد والحرية ـ منشورات إتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٧٧ ص/١٤٧ .

( ١٥ ، ١٦ ) العنقاء الجديدة ، صراع الأجيال فى الأدب المعاصر ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ـ ١٩٧٧ ص/٢٥٠ ـ ٢٥٦ ـ كانت المقالة قد نشرت فى مجلة « الطليعة » ـ ٨ ( آب ١٩٧١ ) ص/٤٧ ـ ٤٨ ، بعنوان « الرواية العربية تنادى حزيران » .

( ١٧ ) إستلهام الينبوع ، عبدالرحمن بسيسو ـ الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين ومؤسسة سنابل للنشر والتوزيع ـ ط ١ ـ ١٩٨٣ ص/٢٥٥ ـ ٢٥٨ .

( ١٨ ) انظر مجلة « فلسطين الثورة » ـ العدد المشار إليه سابقاً ص/٥٨ ، ٥٧ .

( ١٩ ) انظر مجلة « الكرامل » ـ عدد سابق ص/ ١٩٠ .

( ٢٠ ) انظر مجلة الآداب الأجنبية ـ عدد ٤ ـ سنة ٥ ـ نيسان ١٩٧٩ ص/٢٣٦ ـ مقالة « الرواية الروسية السوفيتية ١٩١٧ ـ ١٩٦٥ » يوسف حلاق ، عن ص/الصحافة والثورة عدد ٢ ص/ ٣٨٠ .

( ٢١ ) انظر مجلة « الهلال » ـ عدد سابق ص/ ٨١ ـ مقالة « البحث عن طريق جديد للقصة المصرية القصيرة » ـ عبدالرحمن ابوعوف .

( ٢٢ ) انظر مجلة « فصول » م٢ ـ ع ٤ ـ يوليو ١٩٨٢ ص/ ٨٣ ، ٨٧ ـ « القصة القصيرة عند نجيب محفوظ » .

( ٢٣ ) انظر كتابنا « إميل حبيبى والقصة القصيرة » ص/ ١٥٥ ـ ١٧٣ .

( ٢٤ ) انا ييس نن ـ رواية المستقبل ـ ترجمة محمد منقذ الهاشمى ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ـ دمشق ـ ١٩٨٣ ص/٤٢ .

( ٢٥ ) نبيلة إبراهيم ـ نقد الرواية ـ النادى الأدبى ـ الرياض ـ كتاب الشهر ( ٢٠ ) ـ ١٤٠٠هـ ، ١٩٨٠م ص/٤١ .
( ٢٦ ) دراسات فى الواقعية الأوروبية ـ ترجمة امير إسكندر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٧٢ ص/٢٢٢ .
( ٢٧ ) انظر إميل حبيبى والقصة القصيرة ص/٨٤ وما بعدها .
( ٢٨ ) انظر اشكال الرواية ، مجموعة كتاب ـ تحرير و إختيار ـ وليام قان أوكونور ـ ترجمة نجيب المانع ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد ـ ١٩٨٠ ص/٢٤٤ ، عن : يوميات أندريه جيد فى ٢٣ تشرين ، ١٩٢١ .
( ٢٩ ) أشكال الرواية ص/٢٤٤ .
( ٣٠ ) صنعة الروايةص/ ٩١ .
( ٣١ ) الأدب فى عالم متغير ص/٩٣ .
( ٣٢ ) صنعة الرواية ص/٦٦ .
( ٣٣ ) دراسات فى الواقعية الأوروبية ص/٢١٤ .
( ٣٤ ) نظرية الرواية ، مجموعة كتاب ـ جمع جون هالبرين ـ ترجمة محيى الدين صبحى ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ـ دمشق ـ ١٩٨١ ص/ ٣٥٠ ـ مقالة « إعادة النظر فى الواقعية » ـ جرج لينين ، عن : إضمحلال الكذب ـ طبعة ايلمان ، الفنان ناقداً ـ كتابات أوسكار وايلد النقدية ـ نيويورك ـ ١٩٦٨ ص/٣١٩ .
( ٣٥ ) صنعة الرواية ص/٤٦ .
( ٣٦ ) نظرية الرواية ص/١٤٥ .
( ٣٧ ) روبرت همفرى ـ تيار الوعى ـ ترجمة محمود الربيعى ـ دار المعارف بمصر ـ القاهرة ـ ط ٢ ١٩٧٥ .
( ٣٨ ) السداسية ص/٤٦ .
( ٣٩ ) السداسية ص/٢٠١ .
( ٤٠ ) ثلاث علامات فى الرواية الفلسطينية ص/١٠٤ .

# دلالات التراكيب

## للدكتور (محمد محمد أبوموسى)

عرض وتحليل:

## محمد رجب البيومي

إن كتاب ( دلالات التراكيب ) آخر ما قرأت من مؤلفات الأستاذ الدكتور محمد محمد أبو موسى ، إذ سعدت من قبله بقراءة مؤلفاته عن التصوير البياني وخصائص التركيب ، والاعجاز البلاغي ، ومن أسرار التعبير القرآني ، وقد بدأها جميعها برسالته القيمة عن البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري ، وقد كان من رعاية الله وتوفيقه أن يبدأ عمله العلمي بدراسة البلاغة في تفسير الكشاف ، إذ استطاع أن يرى فيضا من الجزئيات البلاغية يمتد في بحر زاخر من الاعجاز البياني ، ولكل لون مذاقه الخاص ، ووقعه المنفرد ، وصاحب النظر المستوعب لا يقنع بتناثر هذه الجزئيات وفق مناسباتها من الآيات الكريمة ، ولكنه يشرئب إلى أفق أوسع مدى ، حين يجعل من اللؤلؤ المتناثر عقدا منضدا في سلك متصل ، وهو ما اتجه إليه في كتبه المتتابعة التي سعدت بدراستها في صبر كادح ، وأقول في صبر كادح ، لأن الأستاذ الدكتور محمد أبو موسى قد أتى البلاغة من أصعب طرقها ، حين تزود لمسيرته المستأنية بأسلحة حادة من الجد الحازم البصير ، فقد هداه مراسه الدءوب إلى القمم العالية في مجال البحث البياني ، متخطيا أفاضل كثيرين ممن جاوزوا السفح ولم يبلغوا القمة ، وهم لدى كثير من الدارسين من أعلام اللسان العربي تقعيدا ، وتأصيلا ، وإذا كنت مثل غيري أقف كثيراً عند الجاحظ وابن سنان وأبي هلال وأضرابهم ، حتى أتى عصر السكاكي ومن تلاه فأوازن بين مسلكي الجاحظ وصاحب المفتاح لأعطي كلا حقه المعلوم دون بخس أو تطفيف ، إذا كنت وكان غيري ينهج هذا النهج ، فإن الأستاذ الدكتور محمد أبو موسى قد عرف ما عرفت ، ولكنه جاوز الهضبات إلى القمم المرتفعة ، ومن يقرأ دراساته الفاحصة يعرف خيوطها الدقيقة لدى القدماء والمحدثين معا ، فهو قد أطال الوقوف متمهلا أمام سيبويه ، وابن

جنى ، وعبدالقاهر ، لأن هؤلاء الأعلام ينفردون ولا يتشابهون ، ولكل منهم غوره العميق الخادع ، وأقول الخادع عن قصد مرصود ، إذا عرف من الدارسين من وقف أمام هؤلاء في دراسات منشورة ، لم تتجاوز السطح الهادي ، وقد تصور أنه غاص على مناجم اللؤلؤ في أسفل القاع ، أما الأستاذ محمد أبو موسى فقد ركب البحر كما يقول القدماء عن كتاب سيبويه حين تغلغل في أسرار التراكيب ، وحين اطمأن إلى الدروب الموغلة في أقصى شعاب الفكر ، إذ درس صاحب الخصائص مهتديا إلى بصره الناقد ، وشجاعته التي خلعها على اللغة العربية ، بينما هي في أكثرها شجاعته الخاصة ، أما عبدالقاهر فعلى كثرة المعجبين به ممن يكادون يحفظون كتابيه النادرين ، فإن صاحب ( دلالات التراكيب ) قد صاحبه مصاحبة الصديق المؤنس الأليف ، وأكاد أجزم بأنه وقف منه موقف الصديق لما استروحه في رياضه من عبير منعش ، وما أمتع به وجدانه من منظر موفق . أما موقفه من سيبويه وابن جنى فقد كان موقف التلميذ من أستاذيه ، فليس لديهما من عبير الروض ما يمتع وينعش ، ولكن لديهما من غذاء العقل ما ينير ويهدي مع تتبع جاهد . . لهذا النور الهادي ، حين يخطف خطفا في بعض الغياهب ، فيظفر به المدلج الحائر ، وكأنه وقع على كنز ثمين !

هذا عن أعلام القدماء ممن صاحبهم الدكتور محمد أبو موسى ، أما هذا العصر الحافل بأساتذته الكبار ، فنظلم الباحث الدءوب ، إذا وقفنا به عند اناس دون اناس ، فكتبه المستوعبة الناقدة . . تشهد للرجل بمعاصرته الواعية التي لمست الثمين والغث معا فيما ينشره الباحثون اليوم ، والتي راعها كل الروع أن تعمد إلى غمط الأصلاء من لم يفهم من حديثهم شيئا ، ومن يستطيل عليهم بهراء زائف يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا ، فانبرى لهدم هذه الزيوف بما يؤصل من قواعد ، ويضرب من مثال ، ويهجن من لغو ، وقد شاء له كرمه الخلقي أن يعف عن ذكر الأسماء اللاغطة ليكون المجال متسعاً للنقد الموضوعي وحده ، مع أن الدارس المعاصر يعرف من يعني وإلى من يشير عن أن أستاذاً كبيراً من أساتذة الجيل كان صاحب الأثر القوي في منحى الدكتور أبو موسى البياني ، وهو الأستاذ محمود محمد شاكر ، لأن رعاية هذا الباحث العملاق لتراث العربية عن فهم واع ، ونظر شامل قد جذبت الدكتور

أبو موسى إلى آثاره الخصبة . وإذا كان الأستاذ محمود شاكر يكتب العلم بأبلغ أسلوب أدبي عهده الناس ، فإن الأستاذ الدكتور أبو موسى قد حذا حذوه في ابداعه البياني ، وأعترف دون مبالغة أني أشعر بكثير من السعادة حين أجد أخي الدكتور أبو موسى قد سما إلى أفقه عن موهبة أصيلة ، واستعداد منير ، وإذا كان الأستاذ شاكر قد تعددت مجالاته العلمية ابداعاً وتحقيقاً وتأليفاً ، فإن عكوف الأستاذ أبو موسى على الدراسات العربية وحدها قد أتاح له التفوق في مجال تخصصه بحيث أصبح أصلاً في بابه ، وأكاد أرى من وراء الغيب طوائف الأجيال المستقبلة عاكفة على آثاره تدرس في القرون اللاحقة كتب « دلالات التراكيب » و« التصوير البياني » والاعجاز البلاغي . . كما تدرس دلائل الاعجاء وأسرار البلاغة والخصائص ، فهذه من تلك ! !

يقول الدكتور أبو موسى في مقدمة كتاب ( دلالات التراكيب ) : « إن دراسته تمضي على منهج القدماء ، ذلك المنهج الذي يقوم على تأمل التركيب وتحليله . والتعرف على ما أودعه فيه صاحبه من فكر وحس تعرفا يفرط في الجد والتقصي . والتراكيب اللغوية تكون بالغة التعقيد والخصوبة ، حين تفيض بها النفوس الحية . وذلك لأن كل مافي النفوس من قلق ونبض ، وكل ما تحسه الروح ويفوز به القلب لا يجد له مسربا إلا هذه الكلمات ، وهذه التراكيب وكل ما في الأحوال النفسية من خفاء والتباس ، منعكس لا محالة على تلك التراكيب . وليس هناك شك في أن التراكيب اللغوية أسرار نفسية ، وأن ما في الثانية من ايماض وتفلت ، أو سنوح ونعومة ، وكل ما تجده من أحوال الحس كائن في الأولى . وهو ما نعبر عنه مجازا بالاشعاع والايحاء والاشارة وما شابه ذلك . مما نحاول به أن نلتقط اختلاجة الحس من العبارة ونسميه أسرارا بلاغية » .

هذا هدف الكتاب كما سجله المؤلف في المقدمة ، وأشهد لقد حاول بكل جهده أن يبرزه بروزا ساطعا في كل ما كتب من فصول كتابه ، وقد تواضع كثيرا حين قرر أن دراسته تمضي على نهج القدماء ، لأن منهج القدماء ـ ولا نحب أن ننقص أحدا ـ كان في الدراسات البلاغية يكتفي باللمحة النفسية الطائرة . دون أن يفسح المجال لتصويرها ، أما المؤلف فقد اتسع باللمحة الطائرة اتساعا

يفقدها السرعة اللامحة ويدعها مستقرة هادئة ، فالمؤلف حينئذ يأخذ الخيط الدقيق الموجز ليمتد به إلى أقصى مدى يستطاع ، وقد قرر في ثقة أن المؤلفات العلمية تخضع في دلالاتها لما تخضع له الآثار الابداعية من نثر ونظم ، لأن لكل عالم من العلماء نحويا وتشريعيا وغيرهما خصوصية في لغته وتفكيره . إذ أن بناء الجملة في مدونة مالك يختلف اختلافا لا ريب فيه عن بناء الجملة في رسالة الشافعي ، وحقل اللغة بكل سعته يصبح مجالا للدراسات البلاغية عن الخصوصيات المتفردة لكل مؤلف .

وتطبيقا لهذا القول ذكر المؤلف « ص ٣٦٠ » نصا من كتاب الخصائص لأبي الفتح ابن جنى ، ليحله محل النثر في التحليل الأدبي ، ثم أعقبه بنص لابن المقفع « ص ٣٦١ » لينهج فيه منهجه مع ابن جنى ، منتهيا إلى أن النص في الكتاب العلمي نظيره في الكتاب الأدبي !

والتفات المؤلف إلى دراسة النصوص العلمية مما يحمد له ، ولكن المشاهد أن قلة قليلة من ذوي المؤلفات العلمية كابن جنى وعبدالقاهر ممن لديهم بلاغة التفكير تعبيرا ومنطقا ، هم الذين تتسع مؤلفاتهم لايضاح الخصائص النفسية من خلال آثارهم العلمية .

أما الكثرة الكاثرة من ذوي الأنماط المتماثلة فمن المتعذر أن تفهم شيئا من أمورهم النفسية . . خلال ما يقررون من نظرية فلسفية أو قاعدة أصولية ، إذ أن السير العلمي حينئذ ينهج نهجا واضح الغاية لا ينحرف ولا يحيد ، وإذا كان الانسان لا يستطيع أن يستشف نفسية من يحل مسألة حسابية أو معادلة جبرية ، فإن من يشرح المتن العلمي ، أو يضرب المثل النحوي ، أو يقرر الحكم القانوني ، إنما يتقيد بضوابط عقلية لا يشي بشيء من لواعجه ، وما كان النص الأدبي ممتعا إلا لما يعبر عنه من وجدان عاطفي يختلف باختلاف الشخص والزمان والمكان ، هنا تظهر النفس صافية شفافة من خلال التعبير الأدبي ، وقد استطيع أن أحكم على الأثر العلمي بما يحدد درجة مؤلفه العلمية فأصيب ، فإذا أردت أن ألج شعاب نفسه من كتاب « المدونة » للامام مالك أو « المحكم والمتشابه » للقاضي عبدالجبار ، فقد يظلم دوني الطريق ، ولعل خبرة الدكتور أبي موسى النفسية تنفذ به إلى مطارح نائية . . تحتاج إلى بصر ثاقب ليس لسواه ، على أننا

نعرف الحالة النفسية استشفافا فحسب ، من بعض الآثار العلمية على أن تكون رذاذا يتساقط ، لا أنها غيث يفيض ، وإني لمتفق كل الاتفاق مع المؤلف في قوله « ص ١٨ » « إن دراسته تتسع فتشمل فنون المعرفة ، فلكل فن من الفنون أساليب تختص به . . وتوجد فيه ، فالفقهاء لهم في إجراء اللغة نهج وضرب ، والنحاة لهم في إجراء اللغة نهج وضرب ، وهكذا المؤرخون والفلاسفة » . أقول إني متفق مع المؤلف في قوله هذا ، لأنه يريد دراسة الاتجاه اللغوي لدى العلماء من نحاة وفقهاء وفلاسفة ومؤرخين ، وهذا ما يجب أن يكون موضع الدراسة فعلا ليحدد الاتجاه الفكري لدى هؤلاء !

أما أن يحدد الاتجاه النفسي ، فتتلمس الخوالج الدفينة ، والمشاعر الغامضة كما نجد ذلك في النصوص الأدبية ، فذلك عسير !

لقد تسلح المؤلف بذخيرة الناقد العالم حين خاض بحوث التركيب من قصر وانشاء ووصل وفصل ، وهذا أعمق بحوث البلاغة غورا وأقصاها منزعا ، لأن مسائل علم البيان على رهافتها الثرية مما يسفر فيه وجه الحق بتأمل يسير لدى باحث مكين كالمؤلف ، أما مسائل علم المعاني فذات تأصيل قاعدي دقيق مشتبك ، ولا يكفي الاطلاع البلاغي وحده زاداً لرحلة شاقة في أبواب هذا الفن ، لأن الذين تزودوا بالاطلاع العلمي في سفر غير قاصد كهذا السفر الشاق لم يكادوا يرجعون بطائل ، بل لابد من الذوق الأدبي الكاشف ، وهو شيء لا يتاح في عام أو أعوام ، بل لابد أن تكون له جذوره العريقة من موهبة كاشفة ، وحس نافذ ، واستجابة دافعة ، وانفعال ينقل الدارس من مجال الادراك لحظات بعد لحظات ليجد لذة الإنتشاء بما يقرأ تائها معجبا ، حتى إذا استوفى حظه من اللذة الفنية رجع من مجال الوجدان إلى حيز التفكير ، فينظر بعينين ثاقبتين لا بعين واحدة ، وله بعد ذلك قلمه الصنع ، وتعبيره الملهم الهادف ، وتلك أجنحة ثلاثة قل أن تجدها مجتمعة في الحقل البلاغي ، إلا لأفذاذ عرفوا الأدب فنا قبل أن يزاولوه علما وصناعة ، فأورثهم ثقة مفرطة واخلاصاً حيا ، وبهذه الثقة صاول المؤلف أعلام الدارسين في الحديث والقديم مصاولة جادة يصدم فيها الرأي الرأي بقوة تشد القاريء شدا في مأزق ضائق ، بحيث لو

ندت منه عبارة واحدة لأظلم أمامه وجه القول ، ولاضطر إلى معاودة النص من جديد ليقف أمام كل حرف وقفة المتريث المتثبت في حذر وخشية ، وبهذه الثقة ورث المؤلف حدة أعهدها في أستاذه المعاصر حين يصف رأي مخالفه بالرديء تارة وبالغث تارة أخرى . وقد علمتني الأيام أن أتريث كثيراً في مثل هذه المواقف ، فلا أجازف بأمثال هذه الأوصاف ، لأن ما أراه صحيحا اليوم قد يجد من الأسباب في يوم آخر ما ينقله من الصحة إلى الريب المتأرجح ، ولا حيلة لنا في ذلك لأن الكلمة الأخيرة لا تقال في مسائل التذوق قولا لا نقض فيه ، وحسبنا أن نميل إلى الترجيح ، ولهذا نرى في التراث الأدبي القول ونقيضه لباحث واحد ، إذا اتسعت أجزاء كتاب كالحيوان ، وقضى الكاتب في التأليف أمداً بعيداً ، يفصل بين الجزء الأول والجزء السابع ، وقديماً قال القائل : ومن ذا الذي ياعز لا يتغير ! !

وإذا كان لابد من الاستشهاد مما يعجب ويروق من آراء المؤلف ، لنعرف طريقته الفنية شكلاً وموضوعاً ، فإننا نشير بإعجاب زائد إلى قوله بعد أن تحدث عن صنيع القدماء الجاد ، حين يميزون بين مواقع فنون البديع في دواوين الشعراء ، إذ لم يكن عليهم موقوفا على ما جاء في الحقل البلاغي ، بل كان لهم من الايماضات ما يدل على تمييزهم الدقيق بين فن وفن في آثار الشعراء ، إذ لا يكفي أن يوجد نوع كالجناس في ديوانين مختلفين لنحكم بأن المجرى واحد لديهما ، والشاعران مختلفان لا متفقان !

يقول المؤلف في قوة « ص ٣٥٢ » : وليس مما نحن فيه هذه الدراسات التي أخرجها كثير من الدارسين حول هذا الباب لأنهم وقعوا في خطأ طالما نبهناهم إليه ، وهو أنهم إذا كانوا يدرسون مجازات امريء القيس اتجهوا إلى عرض أقسام المجاز وتصريفاته ، ثم ذكروا لكل قسم ومسألة جملة من شواهد امرىء القيس ، وحسبوا بذلك أنهم يدرسون مجازات امريء القيس ، وتلك غفلة ظاهرة لأنهم في الحقيقة يدرسون المجاز كما هو في كتب البلاغة ، ويتجهون إلى ديوان امريء القيس ليأخذوا شواهدهم منه ، وهذا شيء مغاير تماما لما نحن فيه ، لأن المطلوب هو التوجه الكامل إلى مجازات امريء القيس دراسة وتصنيفاً ، كأن أجمع كل كلمة أجراها في غير ما وضعت له ، ثم أحدد المعاني

التي أجرى فيها هذه اللفظة ، فأقول مجاز كلمة كذا عند الشاعر هو كذا ، وأصنف الكلمات وأرتبها ترتيبا كاملا أرتضيه ، ثم احدد المسافات التي كانت تتحرك فيها الكلمات ، هل كان يزحزح الكلمة من مغرسها الاصلي الى معنى قريب ، وكيف جرى هذا اللون في ديوانه ، وكم عدد كلماته ، وما السياقات التي فعل فيها هذا ، أم أنه كان يقتلع الكلمة ويطوح بها إلى واد بعيد ؟!

وفي أي المعاني كان يفعل ذلك ؟ ثم ماهي أحوال هذه الألفاظ في أوديتها الجديدة ؟ إلى أسئلة كثيرة استطرد إليها المؤلف في قوة وملاحظة ، وتدفق تعبير ، وإخاله بعد ذلك يكلف أمثالنا من الدارسين شططا ، بل اخاله يحتم ألا يلج هذا المولج إلا من كان على شاكلته ، وأين من تملك العتاد الضخم الذي افترضه لدى من صاروا أساتذة للبلاغة والنقد في عهد أشبه في انحداره العلمي بعصر العثمانيين ؟ إن الأساتذة كثيرون ، والمناصب متعددة متشعبة ، ومن ورائهما قول أبي العلاء :

فيادارها بالحزن إن مزارها
قريب ولكن دون ذلك أهوال

هذا وقد استشهد المؤلف بقول القائل « ص ٣٥٨ » :

لو أن ما أنتم فيه يدوم لكم
ظننت ما أنا فيه دائما أبدا
لكن رأيت الليالي غير تاركة
ماسر من حادث أو ساء مطردا
فقد ركنت إلى أني وأنكم
سنستجد خلال الحالتين غدا

وقول القائل « ص ٣٦٤ » :

لئن كنت قد بلغت عني وشاية
لمبلغك الواشي أغش وأكذب
ولكنني كنت امرأ لي جانب
من الأرض فيه مستراد ومذهب

ملوك وإخـــوان إذا مـــا مـــدحتهم
أحكم في أمـــــوالهم وأقـــــرب
كفعلك في قـــوم أراك اصـــطنعتهم
فلم تـــرهم في شكـــر ذلـــك أذنبـــوا

ثم بلغ الغاية في تحليل المعاني ، وتحديد وضعها البلاغي ، مبينا مواضع الايجاز الدقيق . . ويسر هذا التركيب المبدع في تسلسله واطراده ، وأذكر أني وقفت في الشعر العربي على كثير من هذا الطراز الجدلي المقنع ، بل الملجم أحيانا ، وهو طراز عده الجاحظ من ألوان البديع وسماه المذهب الكلامي ، وتطول حسرتي على اغفال البلاغيين لهذا الضرب إذ لم يحتفلوا به معشار ما احتفلوا بلون كالجناس والطباق ، وهو أقوى منهما نفاذا وأشد تأثيرا ، وإذا كان هؤلاء قد عنوا بجناس أبي تمام وطباقه عناية جعلت المتأخرين يظنون أن ابداع الطائي كان من ناحيتي الجناس والطباق والاستعارة والتشبيه فحسب ، فتحدثوا عنه في هذا النطاق وتركوا جدله المحكم ، وحواره القاطع ، وصياله المقتحم على ما يستهجن من الآراء ، فلم يوفوها قدرها من التحليل . . إذا كانوا قد فعلوا ذلك وحده وتركوا المذهب الكلامي إلى الجدليين من علماء الكلام ، فقد فقدوا الشيء الكثير ، ولو جاز لمذهب الكلام أن ينتشر كما انتشر الطباق والجناس وما إليهما من ألوان البديع ، لأورث الشعر العربي في عصور الصنعة الزخرفية ، وسما يرتفع به عن منحدر التلفيق والاحتيال ، لأن هذا اللون الجدلي سيخلق في نفس القائل قوة عارمة تسمو به إلى مجال الأفذاذ من رجال المذهب الكلامي في الشعر ، أمثال أبي تمام وابن الرومي وأبي العلاء ، ولكل منهم عقله الصارم ، ومنطقه الجازم ، وافحامه الملجم ، ولعل دارسا من تلاميذ المؤلف يخص هذا الموضوع بفضل توجيه أستاذه برسالة تفصل المذهب الكلامي كما عناه الجاحظ ، وكما طبق في آثار أبي تمام وابن الرومي وأبي العلاء في القديم ، وفي دواوين خليل مطران وعبدالرحمن شكري وعباس العقاد في الحديث ، لأن العنصر العقلي رافد جياش من روافد الشعر الأصيل ، وليس هو ببعيد التأثير النفسي ، إذ هو بعض مسبباته وأحد مقتضياته ، وقد لاحظ المؤلف اهتمام أبي

القاسم الشابي بمراعاة التنظير ، وعد ذلك من حسناته ، فليعطف إذن على هذا اللون من البيان العريق ، وإنه لنفيس !

لقد قرأت ( دلالات التراكيب ) على دقته الدقيقة ، وعمقه الغائر المستمتع الطروب ، لأن حيوية المؤلف أوجدت بين السطور وهجا حارا ، يبعث الدم في العروق فيجدد النشاط ويطرد السأم ، هذه الحيوية التي اشتدت في كثير من المواقف فنقلت صاحبها من ميدان العلم إلى ميدان الاصلاح الاجتماعي ، إذ لم يستطع أن يكتم خوالجه المضطربة حين يهيج به الهيج تأثرا من واقع متأزم معاصر ، أشار إلى بعض أسبابه بيت قديم هتف به شاعر ناقم ! لقد قال الفرزدق :

أترجو ربيع أن يجيء صغارها
بخير وقد أعيا ربيعا كبارها

هو قول استشهد به المؤلف في مجال السطو الأدبي ، أو الاحتذاء الفني ، أو ما يسميه النقاد سلخا مرذولاً ، ولكنه لم يقف عند الحد الفني وحده ، بل عاش مع البيت في مأساة عصره فأوقد في عروقه حمية مشتعلة دفعته إلى أن يقول :

« ونقول على حذوه ـ حذو الشاعر ـ كيف تشيع الأمانة في أوساط الناس ودهمائهم ، وهم يرون كبارهم ، وأهل الرأي فيهم خونة غادرين ، وكيف تعيش الأمانة في مؤسسة أو هيئة وكبيرها لص ؟ وكيف ترقى البلاد ومدارسها غرائب تطفأ فيهم عقول أجيالها ، وكيف تنهض الحياة العلمية في الجامعات والعلم يباع فيها بيع بخس ؟ وكيف ينهض أهل الشرف من كبوتهم وأمرهم في يد الأخس الأخس » ؟

هذه الزفرة الحادة ، تشي بالحيوية الدافقة التي تغمر المؤلف من فرعه إلى أخمص قدمه ، وحسبها أن جعلت كتابه مصدرا للاقناع والامتاع معا ، وقلما يتلازمان في البحث العلمي الدقيق ، وإني لأرجو له مزيد التوفيق في دربه الممتد ، فله بحره الزاخر ومغاصه الثمين ، حياه الله . .



# القراءة،
# وقراءة القراءة
## (خوض في إشكالية المفهوم)

عبد الملك مرتاض

## أولا : ماهية القراءة ووظيفتها :

أجمع المعجميون العرب على أَن تركيب « ق ر أ » يعني في أصل الإشتقاق الجمعِ والإضْطِمام . والقراءة أَحَدُ المصادر الثلاثةِ لِفِعْلِ « قرأ » الذي هو من بَابَيْ فَتَحَ ، ونَصَرَ معاً : وهي القَرْءُ ( بفتح القاف ) ، والقراءة ، والقرآن . ( وربما قالوا : « اقْتَرَأَ اقْتِرَاءً » )[1] .

ويبدو أَنَّ لفظ القرآن بمعنى الكتاب المنزَّل من عند الله تعالىٰ على رسوله محمد عليه الصلاة والسلام سُمِّيَ كذلك لأنْ الأصل في هذا المعنى ، كما سلفت الإشارةُ إلىٰ ذلك ، هو : « الجمع ؛ وكلّ شيْءٍ جمَعْتَه فقد قرأْتَه . وسُمِّيَ القرآنُ لأنه جَمَعَ القصص والأَمْرَ والنهْيَ والوعْدَ والوعيدَ والآياتِ والسُّوَرَ بَعْضَهَا إلى بعض . وهو مصدَرٌ كالغُفْران والكُفْران »[2]

وقد وردت « القراءة » في النصوصِ القديمة والتصوّر النابع من عُتُورِ الإسلام بمعاني المعرفة ، والعلم ، والخير ، والهُدىٰ ، والإيمان . وإذا كانت القراءة في أصلِ سورة العلق وردت بمعنى سَرْدِ الوحْي واستظهار ما نزل منه ، وحفظه ؛ فإنَّ ذلك لم يمنع من تطوُّر هذا المفهوم من المعنى الدينيّ المقدَّس ، إلى المعنى الدُّنْيَاوِيّ المُبْتَذلِ ، كما سنرىٰ بعد حينٍ .

وقد شجَّع الإسلام على القراءة من حيثُ هي مظهرٌ حضارِيٌ فكريٌ جَمالي جميعاً ؛ ولعلَ مِن أَرْوع الأمثلة على ذلك التطلع إلى تطوير المعرفة ، والحرص على نَبْذِ الأميّة ، والجِدّ في العلم أَنْ جعل النبيّ عليه السلام بغد غزوة بدر فداء كل أسير قرشي لافداءَ له أن يعلم : « أُولادَ الأنصار الكتابة »[3]

وللذين سَيرْجفون في الباطل جاهدين جَهْدهم ابتغاء التهوين من شأن هذه

المبادرة الإسلامية النورانيّة نقول : إنَّ تعليم الكتابة في المجتمع الإسلامي في أول نشأته لدليلٌ قاطع على تشجيع الإسلام للعلم من حيث هو ؛ وإن تلك المبادرة الرَّمزيَّةَ هي التي أثمرتْ ، من بعد ذلك ، حضارةً ومعرفةً أصيلتَيْن أفضَتا إلى اختراعات وابتكاراتٍ في حقول من العلم شَتَّى ، وجاوزتْ ما كانَ مُتداولًا لدى الإغرايق وقدماء المصريّين والبابليّين . . .

إنَّ جَعْلَ فدية الأَسْرَى القرشيّين هو تعليم صِبْيَةِ أهلِ المدينة الكتابةَ والقراءةَ لهُوَ من أَرْوع المواقف المبكّرة التي دلَّتْ على عظمة الإسلام ، وأنه دينُ حضارة كاملة متكاملة .

وفي الحق : إن القراءة ، كما سنرى ، قديمةٌ في التعامل الأدبي لدى العرب إذْ مُورسَتْ تَحْتَ أشكالٍ مختلفة ، وعلىٰ أكثرَ مِنْ نَصٍّ أدبيّ ، ولَكنْ بدون تَداوُلِ هذا المصطلح الذي نفخَ به الحداثيون ، على عهدنا هذا ، مفهوم « القراءة » : تداوُلًا صُرَاحاً ؛ وهو المفهوم الذي حاول أن يلغي النقْدَ بإزاحته مِنْ عَلَىٰ عرشِه ليتبوّأَ مكانَه . فكما أن مفهوم الكتابة ، على بعض عهدنا هذا ، يجتهد في أَنْ يلغِيَ مفهومَيِ الشعر والنثر ثم يجعلهما معاً تحت قبضته ، منضَوِيَيْنِ تحت اسمه ، فإن القراءةَ ، هي أيضا ، تتطلَّع إلىٰ أَنْ تُزَاحِمَ النقد ، وربما إلى الإطاحة به ، مَثلُه مَثلُ الشرح ؛ بل مَثَلُهُ مَثَلُ التحليلِ أيضا فتحتويها جُملةً واحدةً في نفسها . فكأنَّ القراءةَ ، في التقليد الأدبي المعاصر ، مفهوم جامع لكل الأنشطة الإبداعية والفكرية التي تُثْمِرُها النصوصُ الأدبية التي نمارس عليها قراءةً ما .

لكنْ يجب أن نحتاط ونحن نقرر أَمْرنا حَوالَ هذا المفهوم اللَّزِجِ المَرِحِ : فكما أن الكتابة إنما تنصرف إلى الكتابة الإبداعية التي يُثْمِرُها الخيال ، وتُفرزها القريحة السخيّة الذكيّة ؛ فإن القراءة أيضا ـ وهي النشاط الذي يضطرب من حَوْلها ـ إنما تُمارَسُ على كلّ ما هو إبداع ، وتتمحصّه لكلّ ما هو فنّ .

فهذا هو المفهوم الأول ، في هذا الشأن ، لهذا المصطلح .

بيد أَن ذلك لا يمنع من تَوْسِعَةِ هذا المفهوم ، والذي اغتدىٰ واسِعاً في حقيقة الأمر بَعْدُ ، ليشمُلَ كلَّ قراءةٍ من حَوْلِ كلِّ ما تُفرزه القرائحِ ، وخصوصا ما له صلة بالإبداع المُصنَّفِ في الدرجَة الثانيةِ مثل القراءة التي يَقرأُها صَحَفِيٌّ ما تعليقاً على خِطاب رجُلٍ من رجالات السياسة ؛ ولاسيما إذا كانوا من الخطباء البلغاء الفصحاء . ولكننا نلاحظ ، هنا ، أن مفهوم القراءة كأنه ينزل مِنْ عَلٍ إلى أدْنَىٰ ، أي من مستوى الخيالِ الخَلَّاق ، والإبداع المِعْطاء إلى مستوى كلامٍ

لا يكاد يحمل من الجمال والخيال شيئاً . وإذن فهلا تكون القراءة ، في هذا المستوى بالذات ، في درجة « التعليق » ؟

والحق هو ذاك .

أَرَيْتَ أنَّ الكُتَّاب في هذا المستوى ، هم أنفسهم ، يطلقون على نشاطهم الذهنيَّ هذا مصطلح « التعليق » ، لا مصطلح « القراءة » ؛ كما كان النقاد أنفسهم ، هم أيضا ، يُطلِقُون على بعض قراءاتهم العابرة من حول النص ، قبل عهدنا هذا ، « التعليقَ » أيضا .

وواضح أننا انزلقنا ، ربما من حيث لا نريد ، إلى تمييز الأمر بين « الكتابة » وبين ما يمكن أن نُطْلِق عليه ، لأول مرة في العربية ، « الكَتْبَبَة » ؛ أي إلى التمييز بين الكاتب الفحل (Écrivain) ، والكُتْبُوب الضَّحْل (Ecrivant)[٤] : بَيْنَ مَنْ يُبدع ، وبين من يخبِر ؛ بين من يُمْتِعُ ، وبين من يُقَدِّمُ مجرَّدَ خِدْمَةٍ يوميَّة عابرة للقاريء لا تجاوز حدود الإعلام العاجِلِ ، والإخبار العارض ؛ أيْ بين من يَحْرِصُ على أن يبهر ويسحر ، وبين مَنْ لا يكتب إلاّ لِيُبَلِّغَ شَيْئاً في النَفْس عُلْطاً مُلْطاً .

ولا سواءٌ كتابَةٌ تتَّخِذُ من وظيفتها الإمتاع ، وكتابةٌ تتَّخِذُ من سيرتها الإعلام . وليس عُفْرُ الليالِي كالدَّآدِي !

ونعود إلى مفهوم « التعليق » وما يَعْتَوِرُه من ضَبابيَّة تُدْنيه من مفهوم « القراءة » بمقدار ما تُقصيه عنها . ونُحِسُّ بأَننا آزْدَلَفْنا ، في هذه اللحظة ، من مفهوم آخَرَ لا يبرح طاغِياً طافِياً في الاحتراف الأدبي منذ العهود الأولى لتاريخ الحضارة المكتوبة وهو « النقد » الذي كان يعني لدى قدماء الإغريق « فنّ الحكم » (L'art de Juger)[٥] ؛ بينما كان يعني ، في أول أمره ، لدى قدماء العرب ، التمييزَ بين الصحيح والمزيَّف إذْ : « نَقَدْتَ الدراهِمَ وانتقَدْتَها : إذا أخرَجْتَ منها الزيف »[٦] . ثم لم يلبث أن تحوَّل مفهوم النقد لدى قدماء النقّاد وتقليديّيهِمْ إلى « التمييز بين الجيّد والرديءِ » .

ولما كان أصل النقد لدى الإغريق قائماً على التلطّف في إصدار الأحكام ، ولدى العرب على التلطف في إخراج الزائف من الصحيح أصْلاً ، وإخراج الرديءِ من الجيّد في معنىً تالٍ متفرِّع عن أصل الوضع : والتمييز بينهما في آحترافيّة مدهشة ؛ فإنَّ أمرَ النقدِ الأدبي ظلَّ كذلك في الحقيقة منذ القرون الأولى إلى عهدنا هذا ؛ ولم يحاول أن ينفُضَ عن نفسه صرامةَ القضائيَّةِ بكل ما فيها من

اعتساف وغطرسة ، واقتسار وصَلَفٍ إلّا في تمثّل المدرسة النقدية الجديدة التي لم تلبث أَن جنحتْ به إلى نحو القراءة والتأويل .

إنَّ النقْدَ لا يستطيع ، في تصوّر أندري أكون ، في أَكثر مَظاهِره الأكثر جِدّيَّةً ، أنْ يَظلَّ بعْضَ ما كانه ( بل لا يزالُه اليومَ مُمَثّلاً في هذه المتَابعات الصَّحفيةَ التي الغايةُ منها إنما هي الإعلانُ عن ميلاد كتاب ) : أي تعليقاً على إبداع تنهض به حساسيةً مضطربَة قُصاراها الإضطلاعُ بمظاهرة القارِيءِ القاصرِ على استكشاف الجمالِيَّاتِ الكامنة ، والحقائق اللطيفة التي يحتملُها النص[7] .

على حين أن ميشال فوكو يوغل بمفهوم التعليق في الضبابية التي تتجسَّد في أنه يتخذ له غايةً متمثلةً في انطلاق المعاني الخَرْساء التي تنام في الكتابات . فكأنّ التعليق لديه بمثابة « تمرير خطاب قديم مضغوط ، صامت ، عبر نفسه ، في خطاب آخر أكثر ثرثرة : يكون أقْدَمَ قِدَماً ، وأكثر معاصرة في الوقت ذاته »[8] . وإذن فالتعليق ، كما يذهب إلى ذلك أندري أكون : « يحولُ بين الدال » والمدلول ، جاعِلاً من الأوّل المترجم عن الآخر ، مستقِرّاً في الفَضاء الذي يتخذه لنفسه »[9] .

ولعل المزعج في سيرة التعليق ، كما يلاحظ ذلك أَكون أيضا ، أنه بمجرد حيلولته بين الدالّ والمدلول ، أو النصّ ومعناه ، لا شيْءَ يستطيع أن يجمع بينهما تارةً أخرى ؛ وذلك بحكم أنّ كُلَّا منهما يَجْنَحُ لَأنْ يَطْفُوَ على الآخر[10] .

وكذلك يفهم من تنظيرات الحداثِيّينَ الغربيّينَ أَنَّ القراءة من جنسِ التعليق لا يُسْتَنامُ إلَيْها ، لأنها تَعْمِدُ إلى النصّ المقروءِ فتشطره شطريْن اثنيْنِ مِمَّا يَنْشَأُ عن هذا الإنشطار وجودُ ثلاثةِ أَطرافٍ تتفاعل فيما بينها : الشكل والمضمون وما يفصل بينهما من تعليق .

وقل : إنَّ القراءة من جنس التعليق لا تعدو كونَها ، كما رأَينا لدى فوكو ، طفوح نصٍّ آخَرَ أَكْثَرَ ثرثرة .

لكن كلٍّ هذه الأحكام التي أجريت حَوَالَ التعليق هِيَ أحكام غيرُ مؤسَّسَةٍ ، طالما لم تنهَضْ على تحديد مفهوم « التعليق » تحديداً معرِفِيًّا صارِماً . فبدون تحديد دلالةِ هذا المفهوم ، وبدون الانطلاقِ من موقف فكرِيٍّ واضحٍ لا يمكن الانتصارُ له ، كما لا يمكن التعصُّبُ عليه .

ومع كل ذلك فإننا نفْهَمُ من ذَهاب فوكو إلى ما ذهب إليه ، ومتابعة أندري أكون إيّاه ، أَنَّ التعليق شيْءٌ يندَسُّ بيْن الروح وجسده ، أي بين اللفظ ومعناه ،

أي بين الدالّ ومدلوله، أي بين الشَّكل ومضمونه؛ وان «مثل هذا الإندساس قد يكون بمثابة العنصر الأجنبي» الذي يتسرَّب تسرُّباً غيرَ شرْعِيٍ «فيوشك أنْ يُفْسِدَ العنصرْين الاثنين اللذيْن حال بينهما حُؤُولاً» فالتعليق، من هذا التصوّر الفوكُويّ، يكاد يضارع الشرْح في مفهوم تقاليد القراءة في الأدب العربي القديم.

ومهما يكن من شأن، فإن التعليق في أيّ صورة من الصور قدَّمْته، يكون وجْهاً من وجوه القراءة الأدبية، ويحيل على مستوىً معينٍّ منها. لكن ما يمكن إضافته، زيادةً في بلورة هذا المفهوم، أنه لا يحيل على نشاط يتخذ له الجمالَ مِثالاً يَنْشُدُه، والحُسْنَ غايَةً يستشرفها.

وإذا كان التأويلُ ينصرف في أدنى مفهومِه وأبسط معناه إلى التعليق على نصّ دينيّ أو فَلْسَفِيّ؛ فإنَّ ذلكَ يَنْشَأُ عنه، بحكم واقع الأمر، ماهية أعمق، وسِيرَةٌ أرحب. فكأنَّ التأويلَ شرْحٌ للنَّص يضاف إليه شيْءٌ آخَرُ. ولم يكن هذا الشيْءُ الآخَرُ شيئاً آخَرَ إلاّ لأنَّ النص الذي يتسلَّط عليه التأويل يكون أعمقَ عُمقًا، وأشدَّ إعْضالاً، وأكثر إشكالاً من النص الذي ينصرف إلَيْه التعليقُ الذي يفترض فيه شيْءٌ كثيرٌ أو قليلٌ من البَساطة وهي البساطةُ نَفْسُها التي كانَتْ ضرْبَةَ لازِبَ على مفهوم التعليق. فكأنَّ القراءةَ من جنس التعليق لا تَرْقَى إلى المستوى الإحترافي الصارِم؛ وفي كل الأطوار لا ينبغي لها أَنْ تَرْقَى إلى المستوى الإبداعي الذي يفترض افتراضا في ماهية القراءة الأدبية التي ترتدِي رداءَ المفهوم الفني المعاصر.

ولعلَّ القراءة المنهجية التي تنهض حَوالَ نصّ من النصوص الأدبية أَنْ يَجِبَ فيها التماشي مَعَ جِرْيَةٍ أَدبيَّةٍ مُعَيَّنَةٍ؛ والاَّ نَحسبُها، إذن، تَرْقَى إلى مستوى القراءة بهذا المفهوم. وربما عُدَّتْ مجرَّدَ تعليقٍ في صورة مزعومة للقراءة.

فإذا لم تَرْقَ القراءَة إلى طَبقَة الإبداع؛ وإذا لم تحاول التفوُّقَ على النص الأدبي المقروءِ نفسِه جَمالاً؛ سِيقَتْ في شكلٍ مُبْتَسَرٍ مُقْتَسَرٍ مِنَ العَرْضِ؛ وإذا آجْتُزِيءَ فيها بمجرّد الشكلِ التعليقيِ البالي (وإذا سيقت تحت أَمْشاجٍ من الرُّؤَى المنبثقةِ عن أمشاجٍ أُخْرى مِنَ المَناهجِ أو التيارات الفنّية في وقْتٍ واحد، وبدونما مبرّر موضوعيّ أَو فنيّ؛ وإذا ... وإذا .... فتلك قراءةٌ لا تَعْدو كوْنَها شرْحاً يرتدي رداءَ العَصْر، وتعليقاً بارِداً يكتسي كِساء الحَداثة.

وهناك القراءة التي تتخذ لها شكلَ التحليل، ولعلَّها أن تكون القراءةَ الأدبيَّة

الأشْيعَ على عهدنا هذا . وواضح أن مفهوم التحليل ، كما يدلّ عليه لفظُه ، ينصرِفُ إلىٰ حَلِ اللَّفْظِ عن اللفظ ، وتفكيك عناصرِ النسْج الأسلوبيّ إلى أدْنىٰ عناصرِها لإقامة بناءٍ أدبيٍ جديدٍ قائمٍ على إجراء محدد . وأن اصطناعنا لمصطلح « تفكيك » لا ينبغي له أَن يحيل بالضرورة على مفهوم المذهب الدّريدي ؛ وإنما نريد به خصوصاً إلىٰ حَلِّ الأجزاء والعناصر اللسانيّة ، لا اللسانياتِيَّة ، إلى أدنى مستوياتِها لمحاولة بناء عليها . فالعمل هنا ينهض على تَقْويضٍ وتَطْنِيبٍ في الوقت ذاته . وليس التقويضُ هُنا من باب التقويضِ الواردِ إليه أَصْلًا ، ولا يكونُه إلاّ مِن أجل كينونته .

وفي الحق : إننا وقعْنا فيما فرَرْنا منه ؛ أَيْ أننا ، ربّما ، لم نَسْلَمْ من استعمال « التفكيك » ( وقد يكون مصطلحنا ـ « التقويض » ـ أدلَّ دَلالةً من التفكيك الذي لا يؤدِّي في الحقيقة المعنى الغربيّ ( Désconstcuction ) بصرامة ) هنا بمعناه الدريدي أو بقريبٍ منه ؛ إذْ لا يكون التحليلُ إلا بهَدْمٍ أو « تقويض » ( وهو ما نُؤْثِرُ اصطناعَه ) للنصِ أيّ صورة من صور التقويض ، ثم إقامة عمل فني جديد على أنقاضه .

من أَجْلِ ذلك اصطنعْنا نحن مصطلح « التقويض » عِوَضاً عن مصطلح « التفكيك » الذي شاع بين الحداثيين العـرب في شيءٍ مِن التسرع بادٍ في آستعماله : أَرَيْتَ أن التفكيك ، لغوَّياً ، يعني تجْزِئَةَ كِيانٍ مركَّبٍ من قِطعٍ ، ثم إعادة تركيبِه كما كان من ذي قبل : كتفيك قِطَعِ مُحَرِّكٍ ، أو أجزاء بندقيةٍ ، وهلُمَّ جـرا . . . . فالتفكيـك لا يعني ضَياع أَيِّ جـزء من الشيء المفكَّك ولا ذهابَه ؛ على حين أن التقويض يعني الإتيان على هَيْئَةَ من الهيئات ، أو أَيّ شيء ماديّ أو معنويّ ، ثم إقامة بناء جديد على أنقاضه ، وبوَحْيٍ منه .

فلنَنْبِذْ إذنْ من اصْطِنَاعَاتِنَا مصطلح « التفكيك » فهو لم يُسْتَعْمَلْ في دَلالاته الفلسفية والحضارية الغربية ـ الأصلية ـ قط ، وإنما آستعمل في العربية بعد أن قطع بالشاقور ، وبعد أَنْ أصيب بالأذىٰ في نفسه . . .

ومهما يكن من أمر ، فإن التحليل كأنه يحيل بالضرورة على مفهوم القراءة ؛ والقراءة تحيل على وجه من التأويل ، والتأويل يحيل ، ربما ، على وجه من التعليق ؛ والتعليق يحيل ، ربما ، على وجه من النقد ؛ والنقد يحيل ، ربما ، على التلطف فِي إصدار حُكْمٍ ما ، على عمل أَدَبيّ ما ؛ وإصدارُ الحكم لا مناص له من أَنْ يُحيلَ على قيمة معرفيَّة أو إدْيولوجية أو جمالية . . .

وإذا كان الحداثيون اصطنعوا مصطلح « القراءة » بمفهوم التحليل ، أو بمفهوم مُنْصَرِفٍ إلى تدبيج جملة من الملاحظات حَوالَ نصٍّ أدبي ما : فبِما يتبوَّأُه معنى « القراءة » ، حقا ، في المعجم العربي من سَعَةٍ وغِنىً وامتداد واشتياق ؛ ذلك بأن الكاتب حين يكتب شيئاً ما حَوالَ النص الأدبي الذي يقرَأُه فإنّما يَجيءُ ذلك بفضل القراءة التي يقرأ بها مثل هذا النص . فإليها ، إذن ، وحْدَها يعود الفضلُ في إفراز هذه الكتابة .

فكأنَّ القراءة ، من هذه الوجهة ، تعني الكتابةَ ذاتَها .

ومهما يكن من شأن ، فإن الكتابة لا تكون إلاّ بفضل القراءة ؛ فهذه سابقة عليها ، ورائدةٌ لها ، ومتقدّمة عليها . ذلك بأنّي حين أكتب ، فإنما ، أنا في الحقيقة ، أقرأ ما في نفسي ؛ فأطرحه نصّاً مَنْصُوصاً على قرطاس . وإنى لا أستطيع أنْ أكتب ، من منظور آخر ، إلا إذا كنتُ قرأتُ ، وقرأت ، ثم قرأت . . . فكأَنَّ القراءة أمٌ ، والكتابةُ ٱبْنَتُها . أو كأَنَّ القراءة أصلٌ ، والكتابةُ فرع منها ، أو مظهر لها .

ولنقررْ تارة أخرى ، ونحن نخوض في صلب مصطلح « القراءة » أن هذا الحرف لم يرد في أيٍّ من المعاجم العربية ، حسب ما بلغ إليه عِلْمُنا ، بهذا المفهوم الجمالي النقدي الذي نتداوله نحن اليوم ؛ مَثَلُه مَثَلُ كثير من المصطلحات الأُخْرى التي استوحيناها من اللغة العربية القديمة كـ « التعليقً » الذي إنما جاء به المعاصرون العرب ، في حقيقة الأمر ، من التقاليد النقدية والصحفية والسياسية الغربية ؛ إذْ لم تعرف الحضارة العربية ولا لغتها ، وعلى الرغم من سَعِة تركيب ( ع ل ق ) معنىً بالمفهوم المتداوَلِ عليه بين المتعاصرين اليوم . فإذا كان التعليقُ هو سوْقَ كلام على كلام ، وركْمَ قَوْلٍ على قول دون أن يرقى إلى مستوى النقد أو التحليل ( القراءة بالإطلاق الحداثي ) ؛ فإنه في العربية القديمة لا يكاد يزيد عن معنيين اثنينْ أو ثلاثة منها ، كما ورد في « لسان العرب » لابن منظور : الركوب على أَعْجازِ الإبل إذا لم يتمكّن الراكب لسبب من الأسباب ، من امتطاء الصُّلْب ؛ ومنها تعليق الشيء على الشيء بمعنى نَوْطِهِ عليه[11] .

وإذن ، فهو لم يَرِدْ لدى النقاد والمحللين القدامى بهذا المعنى الذي ورد عليه في النقد الغربي الحديث . قط . وإنما كَلِفَ القدامى العرب باصطناع مصطلح « الشرح » ، وهو أبسط المفاهيم وأَعْرَقُها في السطحية من المنظور المعاصر .

وإذا كان لمصطلح « الشرح » في تقاليد الأجدادِ ، أصولُه التي لا تكاد تَنِدُّ عن ثلاثة مستويات : نحوية ، ولغوية ، وأسلوبية ؛ فإنَّ عيب القراءة الحداثيّة ، أو التي نَزْعُمها كذلك : أنها ، ربما ، تَهيمُ في كل وادٍ جَدْبٍ ، وتَمْثُل في كل نادٍ قَفْرٍ ؛ فتتخذ لها أشكالا لا حدودَ لها فلا تكاد تجمعها جامعةٌ ، ولا تكاد تَنُوطُها نائِطَة ، ولا تربطها رابطة : فمَنْ شاء من الناس ، اليوم ، أن يقرأ قرأ ، ولو لم يقرأ ؛ ولو لم يَكُ بِقَارِيءٍ ! ولو لم تكن له أَيّ قابلية لهذه القراءات التي نلفي بعضَها يركض خارج الحَلَبة ، ويتوجَّه بعيداً عن النص المقروء فيسرح في الخَلاء ، ويتيه في الفضاء ؛ بحيث لا تعمد مثل هذه القراءة إلى النص الأدبي فتجيء عليه بالتشريح ، وتُقْبِلُ عليه بالتفجير فتَغْمِزُه غَمْزًا ، وتلاطفه ملاطفة ، وتداعبه مداعبة ، وتخالطه مُخَالَطَةً قبل أن تمسك بتلابيب صميمه ، وتَحْدَوْدِق بجميع أجزاء سطوحه : بل تراها تتخذ لها تهويمَةً مسبقة ، كانت وردت في تهويمة أخرى لأحد المعاصرين حَوَالَ نصّيٍ أدبي آخَرَ ؛ أو حَوَالَ ما يمكن تمثُّلُه نَصًّا أدبيًّا على كلِّ حال ؛ ثم تنسج على تلك التهويمة التائهة نسجا قاصرا ، وتمضي في قارعة طريقها مُضِيّاً ظالِعاً يضارع مِشْيَةَ الدَّأَلَىٰ ؛ فإذا الحَوْمُ بعيدٌ عن الحِمَى !

ومثل هذا السلوك يُفضي إلى عزوفٍ عن النص المقروء الذي لا نكاد نلفي له وجودا في مثل هذه القراءات التي تأْبَى علينا اللباقَةُ ضَرْبَ المثل بالأسماء التي تُمَارِسُ مثلَ هذه القراءة في شيء من الإصرار شديدٍ ، وتُدْمِنُها في شيْءٍ من العناد عنيد . وهي أسماء قد يعرفها القُرَّاءُ الذين يستهلكون الأدب على درجات متفاوِتَةٍ من الإدراك ، وعلى مستويات متباعدة من التذوُّق ؛ فلنذرْهم وما يحكمون . ولَو اتَّرَكَ أَمثالُ هؤلاءِ هذه القراءة واضْطَرَبوا في مُضْطَرباتٍ أخرى لَعَسَوْا أَنْ يُفْلِحوا في أعمالهم ، ولكنهم لا يعلمون ؛ فذَرْهُمْ وما أَقْحَمُوا أَنْفُسَهم فيه !

ونلفي بعضَها الآخرَ يتناول أَصاحِيبه النصَّ مِن داخله : ولكن باعتساف واغْتِفَاصٍ ، واقتسار واقتناص ؛ فإذا سلوكُهم هذا ينضح بالحرمان ، بل وإذا كتابَاتُهُمْ تضَارع الاغتصاب ، لتعسُّفهم فِي التناول ، وقصورهم في المعالجة . ولو جئتَ تنظر في لغة هؤلاء لألفيتَها مُقْعَدَةً بكِيَّة ، كأنها بِلْيُ سَفرٍ ، أَو شَظيَّةُ حَجَرٍ . ورُبَّمَا أَتى القصورُ والبَكَاءَةُ والهُزال إلى هذه اللغة من مَنحَيَيْن اثنين : من حيثُ ضَعْفُها وربَّما فسادُها مُعْجميّاً ، ومن حيثُ ركاكَتُها وسخافتُها وضحالتُها

أسلوبيا ؛ فإذا الجمعُ ربما حَمَل بِناءَ جَمْع المُؤَنَّثِ السالم ، وجمعِ التكسير في الوقت ذاته ؛ وإذا الجَمْعُ الذي يعني في العربية شيئاً ، يصطنعه بعض هؤلاء ، قصورا وحرماناً ، لمعنىً أو معانٍ أخرى . وإذا . . . وإذا . . . مما لا نريد أن نكون به ثُقلاءَ على القارىء . . .

إن لغة القراءة لدى هؤلاء شديدةُ القلَق ؛ وعلى أننا لا نريد بـ « القلق » هنا إلى القلق المعرفي الذي هو محمدة فكرية ؛ وإنما نريد به إلى هذا القلق الناشيء عن القصور الثقافي ، والإمْحال اللغويّ ، والإقْواء الفكريّ . فكأَنّي بهؤلاء وهُمْ يَنْحَتُونَ من جُلمودٍ صلْدٍ وليس لهم في ذلك إلّا أظافرهم أَدَاةً !

وكان من الحق علينا أن نلتمس لبعض هؤلاء شيئاً من العذر ، وننتحل لهم شيئا من التسامح لو كانوا لذلك أهلا ؛ ولو كانوا ممّن يتحلّون بأخلاق الكتاب . وإنما قلنا ما قلنا فيهم لأننا نَسْتَوْقِعُ أَن لا يُفْرِقُوا ممَّا هم فيه من أَدْواء أصابهم بها إبكارُهم إلى الكتابة قبل إبكارِهم إلى القراءة . ولا يُفْلِحُ الذي يكتب أكثر مما يقرَأُ أبداً .

والسَّوْأَةُ السَّوْأَىٰ لدى هؤلاء أَنهم لَمْ يُلمُّوا بالتراث في أَصالته وعُمْقِه ، ورصانته وغِنَاهُ ؛ كما لَمْ يُلِمُّوا الإلمام العميقَ بالحداثة التي تنهض أساسا ، ومن ضمن ما تنهض عليه ، على الإلمام باللغات الغربية الحيَّة التي بنعمة الله يجهلونها . فأَنَّىٰ لهم إذن أن يتطاللُوا على هذه الحداثة فيَزْعُمُوا أنهم يقرأون النص الأدبيّ في إطارها ، وبإجراءاتها ، وحالُهم بعض ماذكرنا ؟ وإذا كان إقبالُهم على هذه الكتابة يُطَلْسِمُونَ بها صحائِفَهُم فَأَيَّانَ إقبالُهُمْ على القراءة . . . ؟!

بيدأنَ إنحاءنا باللوائم على هذين الفريقين من المتأدبين والكَتابِيبِ لا ينبغي له أن يعني في شيء أَن الحرمان مُوكَّلٌ بجميع النقّاد والمحلّلين الحداثيين ؛ فإنَّ منهم الأُصلاءَ الأُسَلاءَ ممَّنْ جرَتْ أَقلامُهم ، ونَتَقَتْ أفكارُهم ، ونَضُرَتْ أَلفاظهم ، واستقامتْ لهم سبيلُ القراءة المشرقة استقاماً ، وافترتْ لهم شَبَائِبُ اللُّغى افتراراً ، وكَشَرَتْ في قَياهِلِهِمْ عرائِسُ الصُّور كَشْراً ، وتَرهْيأَتْ لهُم بدائعُ المعاني فأَقبلَتْ عليهم إنهيالا ، بل انهالت عليهم إنهمالاً ، كما يقول الشيخ حين جالَ وصال ؛ فأمثال هؤلاء تمكّنوا من اللغة ، فتمكَّنت لهم القراءة ؛ ووُهِبُوا أذْواقاً أَدبيَّة رفيعة ، فانفتحت لهم آفاقُ جَنابِها فتبوَّأُوا فيه الحيز الأرحب ، وَسَلَكُوا إليه النِّياطَ الأَلْجب . . .

فَلنَا إذن في هؤلاء ، على القلّة والمُجيدون في كل شيءٍ قليلٌ ، أَمَلٌ في أن يُعَمَّوا على أولئك ، أو يُنْسُونَاهُمْ إنساءً : بتشريفِهِمُ الحداثةَ بما أبدعوا وبما ابتكروا من طرائقِ القراءةِ الأدبيةِ المتلصقة بالنص ، الصادرة عنه ، والماضية في رياضه التي بمقدار ما هي واسعَةٌ شاسِعَةٌ ، هي في الوقت ذاته عاطرة ناضرة .

فما القراءة إذن ؟ وهل لا نبرح ، بعد كل هذا الكلام ، في مستوى الصفر من المُعالجة لهذه الإشكاليَّةِ الشديدةِ التعقيد ؟

وهل القراءة هي مجرَّد إمساك أَحدنا بمزْبَره ، ثم الشروع في تسطير أيِّ شيْء ، حَوَالَ أيّ شَيْءٍ ؟ أم هي مجرَّدُ تسَجيل انطباع عابر حَوالَ نصٍّ أيّما صاحِبُه فمحروم ، وأيّما هو فهَزِيلٌ ؟ أم القراءة مجرَّدُ تهويلٍ في الفراغ ، وتهويمٍ في الفضاء ، ونفخ في الرماد ، وركض في كل واد ، وترداد لِمصطلحات لَمّا تَسْتَقِمْ بها السبيل ، ثم لا شيْءَ قبل هذه المصطلحات التي تَرْآهَا في الغالب فطيرةً فِجَّةً : مُعْجَمِيّاً ومعْرِفيّاً معاً ، كما أنْ لا شيْءَ بعدها ؟ أَمِ القراءة هذه الحذْلقة الفارغة التي تنهض في أَلفاظ أيّما مُعْجَمِيّاً فَفاسدة ، وأيّما دَلاليا فبارِدَةٌ خامدة ؟ أم القراءة هذا التفلسف المحروم الذي يركض بمنأىً عن أُصول الفلسفة العُلْيَا بصرامةِ مفاهيمها ، ودِقَّةِ مَعْرِفيَّاتِهَا ، ورصانة منهجيَّتِها ، وتشدُّدِ تعامُلِها مع المفاهيم والتحليل والتعريف والتَّفاريقِ والتفارِيجِ ؟

## فما القراءة ، إذن ، تارةً أُخرىٰ ؟

أهِيَ عَمْدُنا إلى نصٍّ أدبي ما ، ثم إنْشاؤُنَا في تسجيل ما يتبدّى لنا حَوالَهُ من انطباعات مجانيَّةٍ ، وأفكار بهلوانية ؟ أم هي هذا الإمتلاءُ المعرفيُّ الكريمُ الذي يَفِيضُ من قريحة صاحِبِه فيُوشِكُ أَن يُعَوِّمَ النصَّ في نصّ آخرَ علَهُ بِهِ عميقُ الصلة ، ولَهُ معه حَميمُ العلاقة ؟ أم القراءة هذه النسائجُ الكلامية التي تَنْتَسِجُ حَوالَ النَّصّ الأدبي فتوشك أن تجعَلَهُ بها مَزْهُوّاً ، وفيها متبختراً ، وعَبْرَها مُتَرَهْبِناً : كأنّما يريد أن يَنْطَلِقَ بما يَنْطِقُ ، أو يركُضَ مُشَمِّراً بما يَحْمِلُ ؛ أو كأنه يريد أن يَتكَشَّفَ عمّا فيه من قِيَمِ الجمال الرفيعة السخيَّة ، والتي كانت من قبلِ هذه القراءة كامِنةً غابرَة ؛ ويفْصِحَ عما فيه من مُكوِّناتِ فنِّ القول التي كانت من قبْلُ خرْسَاءَ لا تنطق ، وحبيسَة لا تنطلق ؟

بل هل : القراءة إنطاق النص الأدبي بحقيقة ما فيه ، دون أن تكون هذه الحقيقـة ، هنا ، واردة بـالمعنى الفلسَفِيِّ الصـارم ، ولكن بـالمعنى الأدبي

المتجاوز ؟ وهل القراءة ، إذن ، كَشْفٌ عن خَبايا النصِّ الأدبي ، وإبداء لخفاياه ، واستكشاف لجَماله ، وتعريَة لمفاتنه ، ورصْد لفنيـاته ، وصقْـلٌ لأسلوبيَّاته ، وتشكيلٌ لِدَلالاته ؟

وهل القراءة هذا التمثُّل المشحونُ بالعواطف الجائشة ، والإمتلاءُ المشبَعُ بالإنطباعات الطافِحَة ، والأفْياضِ العارمة ، والتي تندسُّ في ثَنايا مُكوّنات النص ، وتَنْبَثُّ عَبْرَ عناصره اللسانية ، لتبثَّ فيها أوفيه ، الروحَ الذي يُوقظه بعد سُبَاتَ ، ويُحْيِيهِ بعد مَماتٍ ؛ فَيُمْرِع غُصْنُه بعد جَفاف ، وينضر إهابُه بعد مَوَاتٍ ؟

أَمَ هل القراءة أَن نَعْمِدَ إلى النص الأدبي فنضْرِبَ عليه سِياجاً من الغموض ، ونسيل عليه تَبلُّدَاتٍ تُعَمِّي عليه ؟ أم هل القراءة تعويمٌ للنص الأدبي في السياق التاريخي دون التورُّطِ في تُرَّهَاتِ التاريخ ، وإحلاله في المرجعيَّة الاجتماعية ولكن دون السقوط في فجاجة علمِ الإجتماع ونزعته التسلّطية ؟

فكيف إذن نقرأ النص حين نقْرَأُهُ ؟ ومِنْ أَين نبدأ ، إذن ، في قراءته حين نَبْدَأُهُ ؟ وإلى أَين ، إذن ، ننتهي بها منه ؟ وما الغَايةُ التي نتوخَّىٰ بلوغَها فيه ؟ وإذن فَلِمَ نَقْرَأُهُ ؟ وبِأَيِّ الأدواتِ نتناولُه ؟ وفي أَي مُقارِبة نُجْريه ؟ وعلىٰ أَيِّ درْبٍ نُلقيه ؟؟ وهل يُجْزِئُنا أَن نَعْمِدَ إلى تقويضه ، لِنُعيدَ بناءَه على أَنقاض ما قوَّضناه ؟ وما العناصِرُ التي يجب أن تستوقفنا فيه ؟ أم هل كلُّ ما فيه جديرٌ لِلعناية قَمينٌ بالتحليل ؟

وإذا كان ياكبسون زعم إن ما يجب أن يراعَىٰ في نَصٍّ أدبِّي ما ، إنما هو أدبيَّتُه(١٢) ؛ فإن ذلك لم يُفْضِ إلى حَلٍّ للمعضلة الماثلة ، بل أَتَّرْكَها حيث كانت منذ الأزل ؛ إذ الشأن في ذلك هو كيف نتوصَّل إلى معرفة هذه الأدبية ، وكيف نتفق على ماهيتها ، وعناصرها ومكوّناتها داخل النص الأدبي ؟ وإلّا لَوْ وَقَعَ الاهتداء إلى سبيل هذه الأدبية لاغتدى أمرُ هذا النص أيسرَ بكثير مما هو عليه الآن . لكن ليس من الميسور ، على العهد الراهن على الأقل ، الاهتداء إلى ما يعرف تحت مصطلح « أدبيَّة النص » والإتفاق على مُواصفاتها . . .

ولعلَّ السؤال الذي يمكن أَن يثار هنا على سبيل التناصِّ مع ياكبسون : هل الجَمال الفنيّ في نص أدبي ما هو حتماً ، وفي كلِّ الأطوار ، أدبيَّته ؟ أم إنَّ دَمامَتَه ، في بعض الأطوار ، قد تغتدي ، هي أيضا ، أَدِبيَّتَهُ عِوَضاً عن الجمال الفني الذي هو مِقياسٌ شائع بين الناس للحكم على أدبية الأدب وتصنيفه في المنزلة التي هو

أهلٌ لها : انطلاقاً من هذا التصنيف ؟

وإذن فالسؤالُ قد يظلُّ قائماً : ماذا نقرأ في النص الأدبي ؟ وما العناصر التي تتيح له أن يكون نصاً أدبياً ، على سبيل الماهية الصارمة ؟ وإذن فما الأدَبِّيةُ التي بدون الإهتداءِ إليها والإتفاق على ماهيتها ، سنظل مختلفين في قراءاتنا للنص الأدبي ، ومتباينين في رؤيتنا إليه ، وفي تناوُلِنا إياه ؟

لكن مثل هذا الاتفاق لو تمّ لأفْضَى إلى تدمير كثير من المبادرات التي تنشأ عن هذا الاختلاف الذي يجب أن يُفْضِيَ إلى خِصْبٍ يَجْنِي منه الأدب شيئا كثيرا من الغناء . فالاختلاف حول أدبيّة الأدب ، ونَصِيّةِ النَّص ، ونَقْدِيَّةِ النَّقْدِ ، وقرائيَّةِ القراءة ، وتحليليَّةِ التحليل ، وتأويليَّةِ التأويل : هي أمور ، حتماً ، في صالح التخاصب الفكري والثقافي بين الناس .

إن الاتفاق بيننا يعني وضْعَ مَنَاوِيلَ ننسجُ عليها في منهجنا الذي به نتناول نصًّاً أدبيًّاً ما فلا نحيد عنها أبداً . وذلك ما حاول أَصحابُ المذاهب والتيارات ، عَبثاً ، أَن يَأْتُوه ؛ لِيَجيءَ المبتدِئونَ والمحرومون والقاصِرُون فَيُقَلِّدُوهُمْ تقليداً أعمى ؛ فإذا هم كصاحبة النَّعامة . . . !

إننا بدون المنهج الصارم ، في الحقيقة ، لا نستطيع أن نقرأ ؛ لكننا أيضا بالخضوع المتبلِّدِ القاصر لِمِثْلِ هذا المنهَجِ ، نَسْتَلِبُ حُرِّيَّتنا مِنَّا ، ونتقيَّدُ بقيودٍ تُكَبِّلُنا ؛ فلا نستطيع أيضا أَن نقْرأَ قراءَتَنا الخاصَّة بنا ؛ أَي اننا لا نستطيع أَن نبدع في هذه القراءة طالما رَمَيْنا بأَنفسنا في مستنقع إجراءات هذا المنهج . . .

فماذا إذن ؟ وهل نستطيع أن نقرأ خارج إطار المنهج ؟ أَم نتخذ لقراءتنا إطاراً مُنْطَلِقاً من المنهج ، ويكونُ في الوقت ذاته لا مَنْهجًا ؟! إن الإشكالية ، في هذا الأمر ، بالقياس إلينا تظلُّ قائمةً ؛ وإلَّا فهل من المنهج في شَيْءٍ أَن نُسَلِّمَ بإجراءات هذه المناهج الغربيَّة المشكوكِ في سَلاَمَةِ إجراءاتِها ؛ فنخضع لها خضوع العبيد الأذِلَّة ، للسادة الأعِزَّة ؟ وهل سنظَلّ ، إلى ما لا نهاية من الزمن ، نُمْنَىَ بِشرّ هذه التبعية المنهجيَّة العمياء ؟ وأَيَّانَ نُبْدِعُ كما أبدع أَجدادُنا ، إن مضينا في هذا السبيلِ مُسْتَخْذِينَ أصاغِرَ : نَتَقَفَّى خُطُوَاتِ أَسيادنـا في الغرب ، ونتنافسُ ، بتبلُّد وتخَلُّفٍ ، في حفظ أَسمائهم ، كما نتنافس في لَوْك أَلسنتنا ببعض آرائهم التي لا نلبث أَن نَصُوغَ منها نظرياتٍ نقررها ، وننسج على مِنْوَالِها ؟ إننا نوشك أَن نَبْرَعَ في التقليد ، وننبغ في المحاكاة ، ولكن في الإبداع والأبتكار لا . . وهلا مَزَّقْنا الصحائف ، وكسرْنا المزَابِرَ التي بها نكتب إذْ كنا

مجرَّدَ متلقّين مع ما ينشأ عن صفة التقليد من هُجْنَةٍ واستخذاء ؟ أَوَ لَمْ يأْنِ لنا أَنْ نُبْدِعَ وفي الحق إنَّهُ قَدْ أُبْدِعَ بنا ، وأَعْيَانَا أن نظفَرَ بِحَمُولَةٍ تَحمِلُنَا ؟!

إن القراءة إنطاقُ الذات بما هو مغيَّبُ في مجاهلها وَأَوَازِمِهَا . ولعَلَّ قراءة الذات ، وآستخْراجَ ما في باطنها وتسطيره للناس : أَنْ يكونا ، هما ، حقيقةَ هذا المفهوم في صدقه وعمقه . فأيَّانَ يَسْتَقِمْ لنا هَذَا نَقْرأْ . . .

والقراءة من بعد ذلك ، أو قبل ذلك ، أو أثناء ذلك : تَنَاصٌّ يَقَعُ مَعَ نَصّ آخَرَ كان ، أصلا ، قراءةً لِخَاطِرٍ ، وترجمانا لقريحة : لخاطر مِغْزَار ، وقريحَةٍ مِدْرَار . فهذه القراءة ربما تَمْثُلُ في المرتبة الثانية ؛ وهي لا تكون إلّا نتيجة ، فعلا ، للتفاعل مع نصّ سابق أو مُساوِقٍ . فهي قراءة تنهَضُ على التناصّ ، وتقوم على ما نطلق عليه نحن في بعض كتاباتنا الأخيرة : « التَّكَاتُب » ( أي تبادل التفاعل بين كتابتين اثنتين أو جملة من الكتابات ) .

فليست القراءة ، من هذا المؤلف الذي نَقِفُه ، إلّا كتابَةً تُتَرْجِمُ ما في الخاطر الجيَّاش ، وتكشف ما في الضمير من العواطف الطفاحة . ثم هي من بعد ذلك كتابة تنسج حَوَالَ كتابةٍ أُخرى غائبة .

إنّ القراءَة الأدبية عالَم يجسِّدُ عوالِم، وهي جِنْسٌ يمثّل أنواعاً داخليَّة تمتدُّ في اكثر من مدًى وتشتاق إلى أكثر من وجه وتضرب فى أكثر من منكب فتارة تكون قراءة . . من وجهة نظر نحوية ، وأشهر القراءات لذلك ربما يكون : « كتاب الشعر ، أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب » لأبي علي الفارسي[١٣] إذ آنْصَبَّ نشاطُ أَبي علي في هذا الكتاب عَلَى أَشَدِّ الأبيات الشعرية القديمة إشكالا لِيُعَالِجَ إعرابَها ، ويبيِّنَ تقديرها في براعة مدهشة .

وربما اندرج في هذا التوجه قراءتٌ أخرى مثل ما يجيئه أبو العلاء المعربي في كتابه : « رسالة الملائكة » ، والعُكْبري في شرحَيْ ديوان حماسة أبي تمام ، وديوان أبي الطيب المتنبي .

وتارة تكون من وجهة نظرٍ أَدبيَّةٍ ولا تَعْدُم في الوقت ذاته القيامَ على الإفادة من الإجراءات النحوية التي قد تضيء القراءة الأدبية وتمكّن لها . ولعل مِنْ أهم من يمثّل هذه المدرسة أن يكون المرزوقي والتبريزي والبطليوسي ؛ وبدرجة أدنى ابن سيده في « شرح مشكل أبيات المتنبي »[١٤] على الرغم من أنَّ الثلاثة الأوائل يجنحون للجانب الأدبي أكثر من آبن سيده الذي نلفيه وُلعَةً كُلَفَةً بالمناحي النحوية بحكم الاختصاص .

وتارة أخراة تكون قراءة أدبية خالصة تشبه الإبداعَ المُتَناصَّ مثل قراءةِ أَبي سعيد علي بن محمد الكاتب ( توفي ٤١٤هـ . ) الذي كان عَمَدَ إلى نَثْرِ مدوَّنة أَشعار الحماسة التي جمعها أبو تمام[١٥] .

وإذا كانت القراءة لا تخرج عن كونها شرْحاً أو تعليقاً أو تفسيراً أو تأويلاً أو تحليلاً أو تشريحاً أو تقويضاً ( تفكيكا ) أو نقدًا أو كتابة . . . فإن هذه المظاهر بحكم تَعدادها تجعل منِ القراءة ، هي أيضا ، نشاطاً ذهنياً وإبداعياً متعدّدَ الأشكال بحيث تَرْآهُ قابلا لأنْ يتّخِذَ أيَّ شَكْلٍ من بعض هذه . وقد توقِع هذه السيرةُ القراءةَ في دائرة التصنيف الذي يَحْلو من خلاله للتقليديين الفزَعُ إلى إجراء المُفاضلة دون أن يكون ذلك لديهم مستنكَراً وَ مستسمَجاً .

وإن القاريءَ رُبَّما اتخَذَ وضْع المحاور بالقياس إلى الخطاب الشفوي ، أو الخطاب المنطوق ؛ ففعلِ القراءة ، كما نلاحظ ، يتمحَّضُ ، حَتْماً ، لنصٍّ مرقوم ؛ بينما يتمحَّضُ التَّلَقِّي السَّمْعيُّ لنَصٍ منطوقٍ . فالكتابة تحلّ محلَّ الكلام ( الأدب الشعبي غير المكتوب - البثّ الأدبي الشفوي بأصنافه المختلفة ومنه رواية الأشعار لدى قدماء العرب . . . ) وذلك قبل تعميم التعاملِ بالكتابة الاحترافية التي نشأت عنها القراءة الاحترافية أيضا ، واللتين نشأَتا معاً وأَزهَرتا خُصوصاً بفضل الطباعَةِ الاحترافية .

وقد تكون القراءةُ مجرَّدَ نشاطٍ ذِهْنِي « استهلاكي » ، وهو السلوكُ الأشْيَعُ بَيْنَ الناس . كما قد تكون استطلاعِيَّةً أو فُضولية ، أو قائمة على الملاحظة والمُساءلة وذلك بالقياس إلى القراءة الأولية التي ينهض بها قارِيءُ محترِفُ يتطلَّع إلى أَن يكتب عنها ليُحيلَها ، نتيجة لذلك ، إلى قراءة مكتوبة ؛ بينما القراءة المثمرة هي الناشئة عن تسجيل الملاحظات المنصرفة إلى المقروء ابتغاء الكتابة عنه ؛ فكأنَّ هذه القراءةَ هي الأرقى ، وكأنَها هي التي يُلاَصُ عَلَيْها في إطلاق هذا المصطلح في النَّقْدِ الحداثي .

فالقراءة إعادة إنتاج المقروءِ ؛ فهي أَكْثَرُ مظهِرِ التناصّ مشروعيَّةً .

والقراءة المثمرة هي إذن ضَرْبٌ من التناصِ المِعْطاءِ .

والقراءة التي لا توحي بالقراءة هي قراءة ميتة ، أو لا غية .

وإذن فالقراءة التي نريد إليها هي تلك التي تجعل المكتوب المقروء كتابة جديدة تُقْرَأُ : تَنْهَضُ على أنقاض هذا المقروء .

هذا الشأنُ كلُّه وقد آنصرف السعْيُ إلى القراءة الأدبية من حيث هي ؛ فما القول في « قراءة القراءة » التي هي فرع منها ، وثَمرةٌ من ثمراتها ؟

## ثانيا : قراءة القراءة

رأينا في بعض ما قررنا في هذه المقالة أَنَّ القراءة تنضوي ، بحكم الماهية والوظيفة ، تحت شكل ذهني إبداعي معاً ؛ ولكن هذا الشكلَ ، في الوقت ذاته ، إشْكاليٌّ . وإذا كان أَمْرُ القراءةِ على ما نَتَصَوَّرُ من التعقيد والإشكال : أَفلاتكون قراءَتُها ـ وهي النشاط الذهني المُتَناصُّ الذي ينهض حَوَالَها ـ : أَشد إشكالاً ، وأدعى إلى المُساءَلة المُحَيِّرَةِ ، وأَدْفَعَ إلى الإستفهام المُرْبِكِ ؟

إن قراءةَ القراءةِ مفهومٌ من هذه المفاهيم الجديدة التي سيطول عليها الزمن حتى يَضْرِبَ بِجَرانِهِ لكَيْ يستقرَّ الناسِ على الإتفاقِ مِنْ حوله ، وتَقبُّلِ دَرَجَاتِهِ في اللغة النقدية الجديدة ؛ لأنه ، فعلاً ، ينتمي إلىٰ هذه اللغة النقدية الجديدة . فقراءة القراءة ، أو ما يمكن أن يُطْلَقَ عليها في اللغة الفرنسية (Mētalecture) وفي اللغة الإنجليزية (Mētareading) هي إنطاق ما أَنْطَقَتْهُ القراءة الأولى التي مورست على النص الأدبي . وقد يُمَثِّلُ هذا التصوُّرُ الحَدَّ الأدنى لتمثّل هذه الإشكالية . وإلاَّ فإننا نَعُدُّ الإبداع في ذاته قراءةً للقريحة ، وترجماناً للمخيلة ؛ فتكون قراءتُها إذن « قراءة قراءة » ؛ مما يجعل من هذه القراءة التي تَقْرَؤُهَا تتبوأ ، تلقائيا ، المنزلة الثالثةَ التي تجعلنا نطلق عليها : « قراءةَ ـ قراءةِ القراءةِ » أو (Méta-Mētalecture) ؛ وتُصَنَّفُ من الوِجْهَة التَّعاقُبِيَّةِ ، لا التفاضليَّة ، في الطبقة الثالثة .

### وإذ فما ذا ؟

وهل ينصرف الشأنُ إلى قراءةِ القراءةَ ، أو إلى قراءةِ ـ قراءةِ القراءةِ ؟ ويبدو أَنَّ كِلَا الأمرين واردٌ دون أَن يكون ممتنِعاً أو مستنكَراً . فإنْ قرأْنَا نصّاً أدبيًا ما فإنَّ سعْيَنا هذا سيندرج تحت دائرةِ المفهوم الثلاثي ، لهذا المصطلح بحيث يغتدِي ، كما سلفت الإشارة ، « قراءة ـ قراءةِ القراءة » .

وفي الحق : إنّ هذا المفهوم ليس جديداً إلاّ بإطلاقه الإصطلاحي ، وإلاّ فإنّ قدماء النقاد العرب وشُرَّاح النصوص الشعرية والنثرية كانوا مارسوا ، هم أيضا ، ما يُعْرَفُ لدينا نحن اليومَ تحت مصطلح « قراءة القراءة » : إما جُزْئِيّاً

( كَأَنْ يعترض مُحَلِّلٌ أو شارِحٌ ( قارِيء ) على مَنْ سَبَقه ليعارِضَه ويخالِفه ، أو ليضيف إلى قراءته ، أو يصحّح » مَظْهَراً من مظاهِرِها ) ؛ وإما شُموليا حيث نُلْفِي كثيراً من قدماء الشُرّاحِ وقُرَّائِهِمْ يَعْمِدُون إلى عملٍ من القراءة سابقٍ بِجَذاميرِهِ فيُعيدُونَ قراءتَه على ضَوْءٍ من المعرفة الجديدة ، أو على نَحْوٍ من الذوق مخالِفٍ : كفعل أبي محمد الأعرابي الذي قرأ ما كان قرأه أبو عبدالله الحسين بن علي النمري البصري من أبيات حماسة أبي تمام[١٦] . وهذا أمر لا يكاد الحصر يأتي عليه .

وهناك قراءاتُ قراءاتٍ لا يُصَرّحُ بها أَصحابُها فتظلُّ عائمةً مغيَّبَةً من العسير تقفِّيها كلّها ، وحصرُها في دائرة محدودة المعالم . وكان ذلك يحْدُثُ بشيء من الإطِراد في الكتابات القديمة حيث كان النشر لا يَتِمُّ إلّا بطريقة النسخ الخطي ؛ فكان ، ربما عَسُرا كَشْفُ التعمية التي كان يمارسها قارِيءُ القاريءِ فتضيع الحقيقة ، وتنطمس البيِّنَةُ .

وعلى اننا لم نَرْأَ ، فيما اطلعْنا عليه ، أحداً من الحداثيين الغربيين أنفسهم توقَّف لدى مفهوم « قراءة القراءة » فمنحه ما هو له أهل من البحث والبلْوَرَة والتحقيق من الوِجْهَةِ المفهوميَّة الخالصة ، ثم من الوجهة التطبيقية الواسعة ، وإنما ذكروا هذا المفهوم تحت مصطلح « لغة اللغة » (métalangage) [١٧] . وحنن نعتقد ان مصطلح « لغة اللغة » هو من صميم مصطلحات السيمائيَّاتِ اللغوية حيث يحيل هذا المفهوم ، بالضرورة ، على النشاط اللغوي في إفراده وتركيبه وآنْتِسَاجِهِ واستبْداله وتَراكُبِه . والآية على ذلك أَنه يأتى وصْفاً لِما يمكن أن نُطْلِقَ عليه في لُغتِنا الجديدة « لسان اللسان » (Métalangue) فيكون واصِفاً لها ، ولكن من الخارج[١٨] . فلِسان اللسان ينصرف إلى لغة النحو مثلا ؛ فكأنّ هذا المفهوم يلامِسُ « نحو النحو » . وهو أمْرٌ يطالعنا بنماذج مختلفة وكثيرة في التراث العربي الإسلامي حيث إن « إنصاف » ابن الأنباري المتوفَّى سنة سبع وسبعين وخمسمائة للهجرة ، مثلا ، يندرج ضمن مفهوم « لسان اللسان » ؛ إذ كانت غاية ابن الأنباري أَن يبحث في أصول النحو التي نُظِرَ بها اللسان العربي وضُبِطَ[١٩] .

وأنا حين نلفي سطح المضمون يستحيل بذاته إلى لغة ، فإننا نُلْفِينا أمام مفهومِ لسان اللسان[٢٠] .

ومهما يكن من شأن ، فاننا حين نطلق مصطلح « لغة اللغة » ، فإننا نرمي به ، في مألوف العادة ، إلى وصْف الموضوع اللغوي من الخارج . وإذا كان مصطلح لغة اللغة ربما انصرف ، بشكل مضيّق ، إلى مفهوم قراءة القراءة ؛ فإنّ ارتباطه بمفهوم « لسان اللسان » ، ثم انصرافه إلى أيّ لغة تصطنع في أيّ إبداع ( لا نَرَىٰ لمصطلح « لغة اللغة » أيَّ قدرةٍ على احتمال مفهوم الأدبية التي هي صفة لازبة ولازمة لأيّ إبداع أدبي يرقىٰ إلى اكتساء هذا المفهوم ) يَجْعَلاَنِهِ قاصِراً عن أن يرقىٰ إلى درجة « قراءة القراءة » .

و « قـراء القراءة » يجب أن تتمحض للنص الأدبي الخـالص الأدبية ؛ والقراءة الثانية هنا لا تكون بالضرورة مجرَّدَ وصْفٍ للموضوع ( النص ) من الخارج ، وإنما تغتدي مندمجة معه ، وصاحِبَةَ وضْع كامل فيه ؛ إذْ هي في نفسها تستحيل إلى إبداع يُكتب حَوالَ إبداع آخرَ فيتكامل معه ، ولا نقـول : يكمله . بينما نجد وظيفة مفهوم « لغة اللغة » ، كما حدَّدت في السيميائيات النظرية ، مجرَّدَ وَصْفٍ من الخارجِ ، دون أن تشترط « الأدبية » - التي هي الموضوعُ الأساس ، والغايةُ المُتَوخّى الوصولُ إليها : في الموضوع الموصوف ، ودون آشتراط الإندماج في الموضوع الواصف .

حقا ، إن هناك من يحاول أن يتخذ من مفهوم « اللغة » بمعنى (Langage) « رسالة أدبية »(٢١) . لكننا نشعر بأنَّ مثل هذه الرسالة الأدبية تشبه التركيب الميكانيكي بحيث تحيل السمةُ فيه على مرجِعيَّتَيْن اثنتين : دالٍ ويحيل على صَوْت ؛ ومدلول ، ويحيل على فكرة . ثم يتضافر الدالُّ والمدلـولُ جميعاً ليندمجا ، آخر الأَمْرِ في بعضهما بعضٍ بحكم أَنَّ كُلاًّ منهما يُحيلُ على صنوه وهذه الشبكة من التفاعلات الدلالية تحيل ، هي أيضا ، على ما يمكن أن نطلق عليه « المعنى » .

ويمكن أن نعود إلى إشكالية « السمة » لنلاحظ أنها تتألف من « المقوّم » أو « المعنم » ، أو الوحدة الدنيا لسيمائية بعينها . ويضع المَعْنَمُ الدالَّ والمدلولَ معاً في علاقة ثنائية ؛ على حين أن نَسَقَ المعانِم بجعل حقْلَ الدوالِ في علاقة فاعلة مع حقل المدلولات . ويفترض في النسق أو النظام أن يُوجِدَ وحداتٍ ما تتبادل فيما بينها علاقاتٍ ما ، ابتغاء النهوض بوظائف ما(٢٢) .

فكأنَّ الأمر منصرفٌ فِي الحال الأولى ، إلى مَحْضِ عَلاقة ثنائيّةٍ ، بينما نُلغيه في

الحال الأخْرَى ، منصرفاً إلىٰ شَبَكَةٍ من العلاقات المتفاعلة والممتدَّة إلى حقلي الدلالة على مستويات الدوالِ والمدلولات في مشمولاتها .

وكلَّما توغَّلْنا في تحليل هذه المفاهيم ـ على أساس أن أيّ قراءةٍ حداثية تعرج عليها ـ وغَبَرْنَا بها بعيدا في أعماق أَوَاخِيها ، ازدَدْنَا اقتناعاً بأنها لا تُحيل على مرجعيَّة أدبيَّة واضحةِ المعالم ، ولا تكاد تَقْصِدُ إليها في جملَةٍ من أطوارها ؛ وذلك لأنها لم تَنْشَأْ من أجلها ؛ لأنها لم تنشأ في كَنَفِها ؛ وإنما تحيل ، في معظم الأطوار ، على مرجعية تتمحَّض لحقل السيمائية اللغوية ، لا لحقل السيمائية الأدبيَّة . ونحسب أنَّ التمييزَ اغتدى اليوم ضروريّاً بين الحقلين الاثنين اللذيْن على تقاربهما يَظلاَّن مُتباعِدَيْن إلىٰ حدّ . فالسيمائيات اللغوية لِشِدَّةِ صرامتها ، أو ما يجب أن يُفْتَرَض في مُواصفَتِها افتراضاً ، تَرْتَكِضُ في مجال الإبداع المحض . وإنما تَفَرَّعَ التصنيفُ لِتفَرُّع الماهية .

ولا نمضي عن هذه المسألَةَ حتى نثير من حولها إشكالية المصطلح الذي يجب أن يُطْلَقَ عليها في العربية ونعني به « لغة اللغة » الذي يطلق عليه العربُ الحداثيون ، دَأْباً : « ما وراء اللغة » ، أو « ما بعد اللغة » . . . ولقد نعلم أن ذلك مخالف لأدنى مواضعات هذا المصطلح في أصله الغربي حيث السابقة الإغريقية « ميتا » (Meta) تعني في العلوم الإنسانية غيرَ ما تعنيه في العلوم الدقيقة إذْ معناها هنا الإشتمال والإحتواء . من أجل ذلك لا ينبغي أن يَعْنِيَ مصطلحُ « ما وراء اللغة » ، مثلا ، إلاّ التخَلُّصَ من معنىً داخلي والقذْفَ به نحو الخارِج من حيث إن الأمرَ ، في حقيقته ، منصرف إلى معنَيَيْنَ اثنيْنِ مختلفيْن : ففِي حَقْلِ العلوم ( الكيمياء المعدنية والعضوية مثلا ) يعني التغيُّرَ والتعاقب والتخفيف من غلواء تراكُبِ العناصر . . . أما في حقلِ العلوم الإنسانية ، فإنه يعني الانتماء والاحتواء . وتأسيساً على ذلك فإنَّ سابقة « ميتا » ، ذات الأصل الإغريقي ، تعني ما يشمل اللغة الأخرى ؛ وفي الوقت ذاته تتمحَّضُ لصلاحية وصْفِها ودراستها وتحليلها . وكان أول من اصطنع هذا المصطلح الحديث الفلاسفة الألمان في مدرسة فيينا (١٩٢٩ ـ ١٩٣٩)[٢٣] .

إن كل علم يشكل منظومةً معرفيَّةً يتخذ له أدوات ؛ وبمجرد التحدث عنها ، أو بها ، وبأي لغةٍ كانت ، حول لغة أخرى ؛ تصادفنا ظاهرة : « لغة اللغة » . وحين تنتظم هذه اللغة وتكتمل ـ اللغة الثانية المتحدّث بها ، لا المتحدّث عنها ـ

فتشكّل كلاً قائما بذاته : تُسَاوِرُنا ظاهرة « اللســان الـواصف » (Métalongue) [٢٤] .

من أجلّ كل ذلك فإنَّا لا نرىٰ رَأْيَ الذين ذهبوا إلى إطلاق « ما وراء اللغة » أو « ما بعد اللغة » على هذا المفهوم . ولعل الأولىٰ أن يقال : « لغة اللغة » ( قياساً على قولنا المألوف في اللغة العربية المعاصرة : « نقد النقد » الذي اغتدى مصطلحاً شائعا في الإستعمال ،مُنْدمِجاً في كيان الذوق العربي ) ، أو « اللغة الجامعة » ، أو « اللغة الواصفة » . . . على أساس أن « السابقة الإغريقية التى كانت أصلا للترجمة العربية إنما تعني في العلوم الإنسانية ، كما سلفت الإشارة إلى ذلك ، « اشتمل ، أو احتوى ، كُلًّا في واحِد [٢٥] » . ولعل « لغـة اللغة » ، أو « اللغة الواصفة » أن يكونا : أحدُهما ، أو كلاهما أَولَىٰ بالقبول ، وأدنى إلى تقاليد الذوق العربي .

لقد دَأَبَ السِيمَائِيَاتِيُّونَ اللغويّون على أن يُطْلِقُوا على بعض هذا الحقل الذي نُحاول نحن آرتيادَه : « لغة اللغة » ( باصطلاحنا ) ؛ على حين أنَّ النقاد الجُدُدَ دَأَبُوا عَلَىٰ ذِكْرِه تحت مصطلح « نقد النقد » . وفي الحق : إنَّا لا إلىٰ « لغة اللغة » باصطلاحنا ( و « ما وراء اللغة » باصطلاح الآخرين ) نرتاح ، ولا إلى « نقد النقد نَسْتَنِيم » . فَأَمّا مَفْهومُ « لغة اللغة » فقد كنا ناقشناه وحاولنا تِبْيان قصورِه عن أداء ما نريده نحن من وراء إطلاق مصطلح « قراءة القراءة » . وأمّا « نقد النقد » فإنه هو أيضا ، لا يستطيع أن يؤدي عنا ما نريده منه على أساس انه ، أصلا ، منصرِفٌ إلى تَرصُّدِ الخلفيات الفلسفية التي تأسَّست عليها الحَرَكة النقدية لدى ناقد واحد ، أو ثُلَّةٌ من النقاد ضمن مدرسة نقدية واحدة ، أو عَبْرَ مدارس مختلفة المُضْطَربَاتِ . ولَمَّا كان النقد ، في أي صورة من صوره ، يجنح لإصدار الأحكام بصورة مباشرة ( النقد التقليدي ) ، أو غير مباشرة ( النقد الجديد ) ( والذي يزعم أنه ناقد ، ومع ذلك يستطيع تجنُّبَ إصدار الأحكام ، كما يستطيع تجنُّبَ اتخاذ مواقف تلقاء ظواهر أدبية بعينها : ليس بِهِ ! ) ؛ ثم لَمَّا كان ، إذن ، نُقَّادُ النقد ، أو نقاد الناقدين ، محكومين بهذا الوضع بحكم الوظيفة والماهية ( وذلك على الرغم مما يدَّعيه مَنْ يُسَمُّونَ أنفُسَهُمْ نُقَّاداً جُدُداً من شدَّة قدرتهم على ممارسة النقد دون ، مع ذلك ، إصدار لأحكام ، أو سَوْقٍ لآراء ، أو فَزَع إلى مفاضلة . . وفي الحق : إن في هذا الأمر مغالطةً تتمثل في

اللبْس بين مجالينْ مختلفين هما النقد والقراءة ؛ إذ لكلّ منهما وضْعُه وجوباً عن وضع صنوه ، كما سنرى ) : على نحو أو على آخر ؛ فإنه بقي فراغُ حَوَالَ هذه الأنشطة الذهنية لا يَمْلَؤُهُ إلاّ ما نُطْلِقُ عليه نحن ، ربما لأول مرة في العربية : « قراءة القراءة » .

وينشأ عن هذا الإطلاق ، كما سلفت الإشارة إلى ذلك ، أنَّ القـراءة تختلف ، نَحْواً ما ، عن النقد ؛ وأن النقد ، إذن ، يختلف نحواً ما ، عن القراءة . فهما على التقارب متباعدان ، وهما على التشابه مختلفان . إذ كَأَنَّ القراءة تنهض على خلفية إبداعية ـ جمالية ـ على الرغم أن هذه الصفة لا تحظرها من أن تقوم على خلفية فلسفية ما ؛ وهي السيرة التي نصـادفها في بعض مواصفات النقد .

فلعلٍ القراءةَ تحليل وتطبيقٌ ، وتشرُّبٌ وتذوقٌ .

ولعلّ القراءةَ إبداعٌ نشأ عنِ إبداع آخر .

ولعل القراءة أن تكون أجملَ من الإبداع نفسه ، بل يجب أن تكونَهُ ، وإلاّ فلا كانت !

على حين أنَّ النقد هو اتخاذ موقف فلسفي ، أو موقف يقوم على خلفيَّة فلسفية ، أو خلفية إديولوجية ، من كتابة ما ؛ أو اتخاذ موقفٍ من موقفٍ ناقدٍ سابقٍ كان اتخذه من هذه الكتابة ( نقد النَّقد ) . فالنقد قد يكون ، هو أيضا ، تحليلاً لكنٍ على خلفية فلسفية واضحة المعالم ، دقيقة الإجراءات ؛ وإلاّ فكيف يكون نقداً وهو ليس به ؟

بينما ينهض تحليل القراءة على اصطناع الحاسَّة الذوقية اللطيفة ، واستلهام الجمالية التي استقى منها النصِ المقروء ، فاغتدى ناضِراً شفَّافاً نَبْضُ وَرَصْدٌ . والقراءة تحسُّسٌ وتلطُّفٌ وتَقَبُّلٌ .

وكل هذه تَفارِيقُ تجعل من « قراءة القراءة » حَقْلاً يتمحَّضُ لمُتابعة نشاط القراءات التي تُمارسُ على النص الأدبي الذي النَّقْدُ ـ وَبَلْهَ نَقْدَ النقدِ ـ لا يعمد إلى تحليله ؛ وإنما يعمد إلى التعليق عليه ، في الغالب ، أو إصدار أحكام حَوالَه ، أو مَوْقَعَته في مسار حركة أدبيَّة بعينها ، وتحديد مكَانته فيها .

فالنقد مسؤوليةٌ وموقف ، فإن لم يَكُنْهُما فلا كَانَ !

والقراءة حرية وتحرُّر ، فإن لم تَكنْهُا ، فلا كانت !

والنقد مَوْقَعَةٌ ولَمْلَمَةٌ ، ومَوْضَعَةٌ ومَفْهَمةٌ .

والقراءة رَمْرَمةٌ وحَوْم ، ورَصْدٌ وغَوْص .

والنقد رصْدٌ للتناصّ ، ومتابعةٌ للتأثر ، وموقعة للتأثير ( دون الوقوع هنا بالضرورة تحت سلطان الأدب المقارن الذي يرصد الظواهر والأفكار عبر أكثر من لغة ، وبين أكثر من أدب ) . على حين أنّ القراءة ، في حد ذاتها ، تناصُّ صُراحٌ مع قراءة سبقَتْها من أجل أن تندمج فيها ؛ أو تُقَوِّضَها لِتُطَنِّبَ عليها قراءة جديدة : فكأنَّها تقويضٌ وتطنيب .

بينما نقد النقد تنظير وتقرير ، حَوَالَ تنظير وتقرير سبقاه .

إن قراءة القراءة ، بالمفهوم الإشتقاقي الغربي ، تنصرف إلى الوصف الخالص ، بدون ضرورة الوقوع تحت تأثير حكم القيمة ، أو المفاضلة . بينما نلفيها في المفهوم العربي لا تكاد تنجو من بعض ذلك أيضا ؛ فقول قائل : « هو أمير الأمراء » أو « أستاذ الأساتيذ » ينشأ عنه ، أو عنهما ، إصدار حكم القيمة في الاستعمال ؛ أي أنَّ « أمير الأمراء » هو أشرف وأمجد وأنبل بالضرورة من « الأمراء » الذين أضيفوا إليه ، في دلالة هذا الإطلاق . وإذن فقولنا : « قراءة القراءة » ( ولا ندعو إلى اصطناع مثل « ما وراء اللغة » . . . فمثل هذا الإطلاق مشكوك في عربيته لدينا : يكون ، من هذ الوجهة ، أرقى بحكم الدلالة العربية من « القراءة » ( كما كان « أمير الأمراء » أنبل وأمجد من « الأمراء » الذين أضيفوا إليه ) .

والحق أن دلالة « قراءة القراءة » تختلف كل « الإختلاف عن دلالة » أمير الأمراء ؛ ذلك بأننا في الإطلاق الأوّلِ لا نريد إلى إصدار حكم القيمة ، وإنما نريد إلى التخصيص والتَّفْريد ، نريد إلى الإضافة التي تعني هنا الإندماج والتفاعل والتذاوُبَ لا الإحتياز والإمتلاك . فالإضافة في قولنا : قراءة القراءة » تعني تسلُّطَ قراءةٍ سابقة دون أن نزعم للقراءة اللاحقة أن تكون أرقى من السابقة . فإنما الذي يعنينا هو وجود قراءة تنسج من حول قراءة سبقَتْها : تَصِفُها ، وتحلّلها ، وتُبَلْوِرُها ، وتَسْتَضِيئُها ، وتَبُثُّ فيها روحًا جديداً لتغتدي مُنْتِجَةً مثمرة ، بعد أن كان يفترض فيها أنها نَهَضَتْ بوظيفة انتهت ، بل بادت .

لكن هذا كله ما كان ليمنعنا من أن نزعم أن ممارسة قراءة القراءة هي أشدّ تعقيداً ، وأكثر اَعْتِياصاً من ممارسة القراءة التي يفترض أن يكون القادرون عليها ، والممارِسُون لها أكثر عدداً من القادرين على قراءة القراءة التي أدنىٍّ

ما يُتَطَلَّبُ فيها : أن يكون ممارسها ذا معرفة أوسع وأعمق من القارىء الذى يقرؤه ؛ إما لا ، يكون مُسْتَوِياً معه في الثقافةِ والمعرفة والتجربة .

إنه يُفْتَرَضُ في قاريءِ القاريءِ أن يكشف عما لم يكشف عنه القاريء - المحلل - نفسُه ، فيبينّ الأواخِيَّ لهذه القراءة ، ويُؤَصِلُ مرجعيَّاتها ، ويكشف عن خلفياتها المعرفية . وواضح أنَّ قراءة القراءة تحت زاوية هذا المفهوم تقترب اقتراباً شديداً من مفهوم « نقد النقد » . لكنَّ الذي جعلَنا نعزف عن اصطناع هذا المصطلح أنّ ما ينهض حَوَالَهُ ، أصْلاً ، وهو النقد ، يرتبط ، في المفاهيم التقليدية للثقافة الأدبية ، بضرورة إصدار الأحكام على نحوٍ أو على آخر ؛ فيكون النقد المكتوب من حوله مُضْطَراً ، هو أيضا في الغَالِب ، إلى الإنسياق في إصدار أحكام أخرى من حَوْلِهِ بشكل أو بآخر ؛ على حين أنّ القراءة تنصرف ، في تمثّلنا نحن على الأقل ، إلى تحليل نصّ أدبي ما بالكشف عما في طيَّاته من فَنِّياتٍ ، وبتعرية ما فيه من مفاتن وجماليات . وقراءة القراءة تنزع حتما إلى قراءة هذه القراءة بكل ما تشتمل عليه من إبداع وجمال مع تَجَانُفِهَا عن إصدار الأحكام .



# إحالات وتعليقات

١ . ابن منظور، لسان العرب ( قرأ ) .
٢ . م . س . هذا وقد ورد « القرآن » في القرآن العظيم بمعنى القراءة في جملة آيات منها : « إنّا علينا جَمْعَهُ وقُرآنَهُ . فإذا قرأناهُ فاتّبِعْ قُرآنَه . ثم إن علينا بَيَانَهَ » . سورة القيامة، الآيات : ١٧ ـ ١٩ .
٣ ـ ابن كثير، السيرة النبوية، ٢/٥١٢ .
4. R. BARTHES, Essais critiques, P. 147 ' 154; cf. aussi Léon Toorens, Lanouvell litté, Rature ? in La litt érature P.248.
5. Etiemble, Critiquelittéraire, in Encyclopaedia universalis, t.11, P.130.
٦ . الجوهري، الصحاح، ( نقد ) .
7. André AKoun, Les formes nouvelles de la critique, in La litterature, P.94.
8. M. Foucault, Naissance de la critique, in Andié AKoun, IBID., P.95.
9. IBID.
10. 1B.
١١ . ابن منظور، لسان العرب ( علق ) .
12. Greimaset et Courtés, Sémiotique, (Littérarité).
١٣ . نَشرَتْ هذه الوثيقة الهامّة مكتبة الخانجي، وحققها الدكتور محمود محمد الطناحي، القاهرة، ص.١، ١٩٨٨ ( جزءان ) .
١٤ . نشر وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧ .
١٥ . تنظر مقدمة أحمد أمين وعبد السلام هارون، شرح ديوان حماسة أبي تمام للمرزوقي، ١٤٠١ . لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١ .
١٦ . م . س .
17. Greimas et Courtés, op.cit. (Langage).
18. IBID.
١٩ . ينظر كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري ( ٥١٣ ـ ٥٧٧ ) في : الإنصاف، في مسائل الخلاف : بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، نشر المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط ـ ٣، ١٩٥٥ .
20. DUrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du longage, P.40.
21. Jean Cohen, Structure du laugage poAétique, P.27.
22. Jeanne Martinet, clef pour La S'miologie, P. 109. 111.
23. Le Crand Robert, Supplément, Métalaugage.
24. Encyclopaedia univesalis, t.20, P. 1941.
25. Le Grand Robert, Supplément, Méta.
26. IBID.
27. IB.